ГОДИШЊАК

ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
У НОВОМ САДУ

КЊИГА XXXV–3

Ванредни број



НОВИ САД
2010

Издавач
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
НОВИ САД

За издавача
проф. др Љиљана Суботић, декан

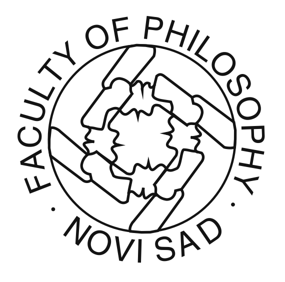
Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду број XXXV-3
штампа се уз финансијску помоћ Француског културног центра у Београду

ANNUAL REVIEW

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY

VOLUME XXXV–3

Special issue



NOVI SAD
2010

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE, NOVI SAD
Département d'études romanes

Études françaises aujourd'hui
Colloque des départements d'études romanes

Novi Sad, 6-7 novembre 2009



Novi Sad, 2010

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ, НОВИ САД
Одсек за романистику

Студије француског језика и књижевности данас
Научни скуп одсека за романистику

Нови Сад, 6-7 новембар 2009



Нови Сад, 2010

Уредници ванредног броја
проф. др Павле Секеруш
доц. др Тамара Валчић Булић

Éditeurs du numéro spécial
Pavle Sekeruš
Tamara Valčić Bulić

Рецензенти
проф. др Јелена Новаковић, проф. др Снежана Гудурић, проф. др Тијана Ашић, проф. др Ана Вујовић, доц. др Катарина Мелић, проф. др Ненад Крстић и проф.др Павле Секеруш

Rapporteurs
Jelena Novaković, Snežana Gudurić, Tijana Ašić, Ana Vujović, Katarina Melić, Nenad Krstić et Pavle Sekeruš

УВОДНА РЕЧ

Овај ванредни број *Годишњака Филозофског факултета у Новом Саду* посвећен је другом по реду међународном научном скупу под називом "Студије француског језика и књижевности данас" који је одржан 6. и 7. новембра 2009. године на Филозофском факултету Новосадског универзитета. Организовао га је Одсек за романистику уз подршку Службе за сарадњу и културне активности Француске амбасаде. На њему су учествовали представници универзитета из градова Артоа, Београд, Егер, Крагујевац, Лион, Монпеље, Нови Сад, Париз Печуј, Сегедин, Версај и Загреб. Радови које су представили ови истраживачи, међу којима је било и студената са докторских студија и професора емеритуса, покривају различите дисциплине посвећене француском језику и култури: француску књижевност, дидактику француског као страног језика, социолингвистику, франкофонију, фонетику, лексикологију и традуктологију.

Очекујемо да се трећи скуп под истим именом одржи 2010. године у Крагујевцу, а затим бисмо 2011. започели нови круг сусрета у Београду, са лепим изгледима да овај догађај претворимо у важну традицију српске франкофоније.

Павле Секеруш

AVANT-PROPOS

Ce numéro spécial de *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* est dédié au deuxième colloque de « Études françaises aujourd'hui » qui a eu lieu à la Faculté de Philosophie de l'Université de Novi Sad le 6 et le 7 novembre 2009. Organisé par le Département des études romanes avec le soutien du Service de coopération et d'action culturelle de l'Ambassade de France, le colloque a réuni les participants des universités d'Artois, Belgrade, Eger, Kragujevac, Lyon, Montpellier, Novi Sad, Paris, Pécs, Szeged, Versailles et Zagreb. Depuis les jeunes chercheurs des études doctorales jusqu'aux professeurs émérites, ils ont présenté leurs communications qui couvrent une multitude de disciplines comme la littérature française, la didactique du français langue étrangère, la sociolinguistique, la francophonie, la phonétique, la lexicologie et la traductologie : toutes ces disciplines fêtent la langue et la culture française.

La troisième rencontre devrait se tenir à Kragujevac en 2010, alors qu'à Belgrade en 2011 on espère repartir pour un nouveau tour, avec de fortes chances de transformer ces colloques en une belle tradition de la francophonie en Serbie.

Pavle Sekeruš

Le numéro XXXV – 3 des *Annales de la Faculté de Philosophie de Novi Sad*
est publié avec le soutien du Centre Culturel Français de Belgrade

TABLE DES MATIÈRES

RECHERCHES LITTÉRAIRES

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Daniel-Henri Pageaux
Sorbonne Nouvelle/ Paris III
daniel-henri.pageaux@orange.fr

UDK 811.133.1'27
373.6..811.133.1

COUPS D'ŒIL SUR LES FRANCOPHONIES D'AUJOURD'HUI

La tendance actuelle est de délaisser une vision territoriale de la francophonie qui repose sur des littératures prises comme des institutions, et de privilégier une approche individuelle : l'écrivain francophone est de plus en plus un « extraterritorial » (notion de George Steiner), un « nomade » (Kenneth White), un homme « déplacé » (Todorov). Les francophonies doivent être abordées selon un principe d'interculturalité ou mieux de transculturalité. Des exemples sont pris dans les francophonies des Antilles, de la ré »union et une attention spéciale est portée à la francophonie chinoise. De plus en plus, ces littératures se présentent comme une alternative poétique à un monde en voie de globalisation.
Mots clés : francophonies, interculturalité, transculturalité

C'est une suite de rencontres que je souhaite présenter, des noms, des titres tirés d'un ensemble complexe, hétérogène : non pas la francophonie, mais les francophonies. Il faut nuancer l'image que l'on a pu se faire de la francophonie et réviser une vision trop territoriale de la francophonie. L'écriture francophone, ou francographie, est désormais aussi le fait d'individus et non pas seulement d'institutions. Souvent des individus transculturels qui ont fait un choix linguistique. Ou encore des écrivains qui illustrent le principe dont le critique George Steiner a fait le titre d'un ouvrage : *Extraterritorialité (Extraterritorial)*, Calmann Lévy, 2002. Ces individus viennent enrichir, diversifier, assouplir les ensembles francophones vus sous l'angle géoculturel : un ensemble d'états, des zones culturelles où figurent des diasporas francophones (Ouest canadien, Louisiane, par exemple) et des substrats ou des « poches » où la langue française est pratiquée.

On a pu parler de « francophonie plurielle », ce qu'a fait Abdou Diouf, secrétaire général de l'Organisation internationale de la Francophonie, laquelle regroupe une soixantaine de pays (*Libération*, 25-III-2004). Cette francophonie plurielle dépasse le cadre purement linguistique et se présente comme un ensemble porteur de valeurs philosophiques et morales, voire comme une alternative politique, proposant

un autre mode de mondialisation fondée sur la « diversité culturelle », notion présentée au somment francophone de Moncton (1999) et réaffirmée à Cotonou (juin 2001) ou du pluralisme culturel (México, avril 2003).

En revenant à des perspectives plus strictement littéraires, j'aimerais invoquer une « francophonie différentielle » : je reprends le beau titre des actes d'un colloque déjà ancien organisé à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth par Selim Abou et K. Haddad (1994). Et des actes de ce colloque, j'extrais la belle intervention de Claude Esteban, universitaire d'origine espagnole, de formation française qui évoque les surprises et les difficultés à la limite de la schizophrénie du jeune enfant passant du français à l'espagnol et obligé de penser les mêmes choses sous des mots « différents », aux résonances ou aux connotations différentes, comme « le désaccord irréductible, insoutenable même, pour un tympan comme le mien, entre la douceur de la lumière et l'éclat quasi tragique de *luz* ».

Ce simple exemple invite à voir aussi dans la francophonie une solution culturelle individuelle, l'expression linguistique et personnelle d'écrivains qui cherchent, à travers divers chemins linguistiques, leur langue propre.

On dira que ces individus qui écrivent et vivent une certaine langue et culture française ont existé depuis des siècles. Plus récemment, on pourrait avancer l'exemple d'écrivains d'origine roumaine ayant donner à des titres divers des lettres de noblesse à la culture française : Ionesco, mais aussi Cioran, mais encore Vintila Horia qui a dû renoncer au prix Goncourt qui lui avait été attribué. Mais les phénomènes de migrations se sont accentués et multipliés de nos jours, et l'on peut parler d'écrivains « nomades » ou « transcontinentaux », pour reprendre les mots du romancier djiboutien Abdourahman A. Waberi. On citera aussi la franco-hongroise Eva Almassy, le franco-turc Nadim Gursel, la franco-allemande Anne Weber. Ils représentent une « littérature-monde en français » et non plus la francophonie, enterrée par le *Manifeste des quarante-quatre écrivains*, en date du 16 mars 2007, qui se prononcent en faveur d'une langue française « libérée de son pacte exclusif avec la nation ». « Littérature-monde » : 44 écrivains souscrivent à cette nouvelle appellation « parce que, à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue française de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. » (*le Monde*, 16-III-2007). Abdou Diouf que je viens de citer a beau dénoncer une confusion entre « francocentrisme » et « francophonie », il y a là une nouvelle donne culturelle avec laquelle il faut compter.

L'un des signataires, Abdourahman Waberi, n'hésite pas à comparer la francophonie à une « auberge espagnole », avec du bon et du mauvais. Le mauvais sert à masquer « un néo-colonialisme attardé ». Mais la francophonie qui a du bon est celle qui se présente comme « un espace d'imaginaire », « l'imaginaire de mots, de culture ouvert à quiconque sait aligner deux ou trois mots en français ». Il rejoint sur ce point bien d'autres écrivains, bien d'autres francophones, comme le regretté Emile

Ollivier, Haïtien fixé au Canada, qui avouait dans son roman *Mille eaux* que les mots ont une mission : « nous apprendre à vivre ».

Un autre Haïtien fixé au Canada, Dany Laferrière, un « étranger du dedans » pour reprendre le titre d'une étude importante sur « l'écriture migrante », choisit pour son dernier roman (*L'énigme du retour*, Grasset, 2009), les retrouvailles avec son pays, après trente-trois ans d'exil. C'est, à cinquante ans bien passés, une réappropriation de l'espace haïtien, en prose et en vers libres, l'image du père, de rares rencontres avec les anciens amis puisque, comme il l'écrit, « pour la majorité des gens d'ici l'au-delà est le seul pays qu'ils espèrent visiter un jour. » Le ton est grave et surprend de la part de celui qui avait fait irruption dans le monde des lettres avec une sorte de baroque tropical et provocant, comme dans son premier roman de 1985 *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Serpent à plumes, 1985).

La collectivité des écrivains nomades, transculturels doit compter aussi avec nombre d'Africains qui ont quitté leurs pays d'origine. Ils ont choisi l'exil, comme le romancier guinéen Tierno Monénembo, ou de nouvelles formes de déracinement, comme le romancier congolais Alain Mabanckou qui est aussi professeur à l'université du Michigan, ou un autre congolais Boniface Mongo-Mboussa qui se partage entre Paris et Columbia université. Le premier qui a obtenu le Grand prix littéraire d'Afrique noire en 1999, exploite la veine picaresque, grotesque, dans son cinquième roman, *Verre cassé* (Seuil, 2005), pseudonyme d'un client d'un bar crasseux dont il va retracer l'histoire. Le second a fait irruption dans la critique avec *Désir d'Afrique* (Gallimard, 2002), préfacé par A. Kourouma, suivi d'un « supplément, *L'indocilité* (2005). Enfin, pour Marie Ndiaye, élevée dans la banlieue parisienne, mais vivant aujourd'hui avec sa famille à Berlin, après Rome, la Guadeloupe, la province française, l'Afrique, le Sénégal n'est plus que la terre du père, terre de mémoire et d'inspiration. Dans son dernier roman, *Trois femmes puissantes* (Gallimard, 2009), un des grands succès de la rentrée, elle choisit trois histoires, trois récits emboîtés, et trois variations sur l'exil, avec Norah, Fanta et Khady. Avec cette dernière l'exil prend la forme dramatique de l'embarquement dramatique vers la terre promise, l'Europe.

Soyons cependant nuancés. La francophonie subsiste dans des dimensions territoriales, non seulement au niveau d'états, mais aussi dans le cadre des Départements et territoires d'outre mer, dénomination qui risque d'ailleurs d'évoluer dans peu de temps. A preuve le « Manifeste pour refonder les DOM (Départements d'outre-mer»), publié dans *Le Monde* (21-I-2000) co-signé par le romancier Patrick Chamoiseau, Gérard Delver, le poète, romancier, essayiste Edouard Glissant et Bertème Juminer, ancien recteur de l'Académie Antilles-Guyane et romancier. S'y trouvent dénoncés « la consommation hyperbolique », le « corset départemental » et énoncé un pari historique :

> Nous ne demandons par conséquent ni liberté venue d'en haut, ni statut décidé, ni décision offerte, ni destin clés en main. Mais nous prenons le pari que la France

> assumera les responsabilités qui sont les siennes, après plus de quatre siècles de colonisation, d'esclavage et de domination départementalisée.

Les lettres antillaises ont connu un renouveau spectaculaire avec le manifeste poétique et politique *Éloge de la créolité* (Gallimard, 1989). La Créolité assure la promotion littéraire, romanesque d'un ici. On peut parler d'une redécouverte, d'une revalorisation de l'ici. Sous ce mot, on peut distinguer : l'espace urbain ; l'ici de l'enfance et l'émergence d'une dimension autobiographique, voire autofictionnelle ; la mémoire de l'ici qui aboutit à l'invention sinon d'un peuple nouveau, d'une culture nouvelle (ce que souhaiteraient les signataires de l'*Éloge*), du moins à la conscience d'une histoire nouvelle à dire, en attendant de la faire.

Le roman « créole » est un roman de la ville, de « l'en-ville », celui des marchés, des djobeurs » qui font leur apparition dans *Chronique des sept misères* de Chamoiseau, des quartiers populaires de Fort-de-France, comme *Texaco* du même Chamoiseau, des lieux de convivialité, même parfois conflictuelle, comme dans les romans de Confiant. En cela le roman apparaît sinon comme un document, du moins comme un témoignage sur une société en mutation où le substrat autochtone, lui-même complexe, hybride, se trouve enrichi par des apports culturels divers. On peut parler, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Michel de Certeau, d'une « invention du quotidien ». Dans *Texaco* l'arrivée de l'urbaniste est volontairement transcrite selon le schéma christique : il est une sorte de Christ débarquant « à cette époque », « en ce jour-là ». Il est vite converti aux vues de Marie-Sophie Laborieux et abandonne des idées pseudo-modernes qui font penser aux critiques lucides du sociologue marxiste Henri Lefebvre, plutôt oublié de nos jours. L'urbaniste va comprendre que le quartier de Texaco n'est pas un simple bidonville, qu'il est un lieu de mémoire, « ce futur noué comme un poème » et qu'il faut donc susciter une « contreville ».

Confiant et Chamoiseau sont aussi les auteurs d'autofiction dans lesquelles la remémoration de l'enfance se fond dans l'évocation de lieux précis. Dans *Ravines du devant-jour*, Confiant regroupe presque tous les thèmes et jusqu'aux noms qui sont passés dans ses romans. *Ravines* serait à Confiant ce que *Les Mots* furent à Sartre : « Demain si Dieu le veut, quand je serai grand, j'écrirai des livres. » Dans *Une enfance créole II/ Chemin d'école*, un certain Chamoiseau se raconte/rait à la troisième personne. Un « négrillon », sorte de double, connaît un éveil au monde avec les livres du Maître et les contes de Gros-Lombric. On retrouve l'histoire d'une vocation, l'apprentissage du monde, la découverte de l'espace de la ville, l'exploration de la mémoire. Dans *Une enfance créole I/ Antan d'enfance*, un menuisier, le crayon à l'oreille est là pour permettre à l'enfant de prendre mesure du monde ». Indubitablement, cette nouvelle littérature du moi introduit une dimension intime, intimiste qui n'existait pas auparavant dans les lettres antillaises

Les phénomènes de créolisation dessinent d'autres frontières, d'autres limites poreuses à divers sous-ensembles francophones. Prenons le cas de l'île de la

Réunion, département d'outre-mer, très largement bilingue (français officiel et créole) et pluriculturel (folklore, cuisine, habillement, religions) du fait des arrivées et brassages de populations depuis le XIXème siècle. La « francophonie » réunionnaise est donc très largement traversée par le créole. Jean-Louis Robert (né en 1957) plaide, dans ses textes, comme dans *Au nom de l'impur* (2000), pour un mélange de langues, un « mélangue », « propre à faire voler en éclat les intégrismes qui prétendent dompter la langue insulaire, fondamentalement plurielle ». A sa manière, il pratique une « créolisation » extrême, systématique. Ce processus qui relève de « l'interculturel » est présenté dans un petit ouvrage, sorte de manifeste programmatique, *Amarres* (l'Harmattan, 2005), par les auteurs, Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, qui entendent ainsi « contribuer au débat sur la diversité culturelle et la démocratie ».

Mais la francophonie à l'échelle individuelle revient en force avec un exemple sans doute inattendu : la francophonie chinoise. Impossible d'évoquer un espace à propos de la francophonie chinoise qui pourtant est une réalité. La francophonie chinoise a non seulement une réalité présente, elle a une histoire. Le pionnier, l'initiateur est sans doute Cheng Tcheng/Sheng Cheng (1899-1996), venu en France au lendemain de la Grande Guerre et qui publie dès 1928 un récit autobiographique *Ma mère* (Neuchâtel, V. Attinger), préfacé par Paul Valéry. Il y a eu ensuite une première vague d'étudiants francophiles et francophones, puis une seconde qui coïncide avec la période post-maoïste, avec, par exemple, Chow Ching Lie (Zhou Qinli). Née en Chine, venue en France en 1964, elle s'est fait connaître par un récit, *Le palanquin des larmes* (Laffont, 1976), un texte à quatre mains, en collaboration avec Georges Walter. Un deuxième roman, *Concerto du fleuve Jaune* (Laffont, 1979) est signé de son propre nom. Mais le troisième, *Dans la main de Bouddha* (Presses de la Renaissance, 2001) est un récit recueilli par Isabelle Garnier.

On peut citer aussi Ya Ding avec *Le Sorgho rouge* (Stock, 1987) et Ying Chen qui a choisi le Québec, en alternance il est vrai avec Paris. Elle traduit elle-même ses romans, six à ce jour. A l'occasion de la sortie en 2004 au Seuil de son roman *Quatre mille marches*, elle confiait au journal *Libération* (18-III-2004) :

> La langue française est cette pierre qui quelquefois m'échappe, d'autres fois me réconforte, mais jamais ne m'appartiendra de façon absolue […] Je ne serai jamais certaine de ma maîtrise de cette langue, c'est pourquoi elle me paraîtra toujours séduisante. Si la langue maternelle est une mère […] la langue seconde est un objet d'amour qui nous tient à distance et nous inspire le meilleur de nous-mêmes.

Au cours de la dernière décennie d'autres noms ont donné à la francophonie chinoise ses lettres de noblesse : le poète François Cheng, reçu à l'Académie française en juin 2002, après avoir été récompensé par le prix Fémina en 1998 pour *Le Dit de Tianyi* et le grand Prix de la Francophonie en 2001 ; Gao Xingjian, en exil en France, dont les textes dramatiques sont partiellement écrits en français a reçu

en 2000 le Prix Nobel et sa pièce *Quatre quatuors pour un week end* a été jouée à la Comédie française en 2003 ; enfin, Dai Sijie, cinéaste de formation, a fait de son roman *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (Gallimard, 2000) un best seller. Moins prestigieux sans doute, mais émouvant : l'exemple de Mme Xiaomin Giafferi-Huang, maître de conférences à Nice qui a publié en 2003 son premier roman, *La Montagne de jade* (éd. de l'Aube, 2003). Dans un cadre idyllique, le régime maoïste a implanté des camps de rééducation pour des cadres de Pékin « trop longtemps coupés du peuple travailleur ». Le roman ne dénonce pas l'idéologie maoïste : il la montre, dans son hypocrisie, son fanatisme, son conformisme moral. Hypocrisie, lorsqu'il est dit qu'en principe les adolescents peuvent aller voir leurs parents le dimanche, alors que l'excursion est impossible ; hypocrisie, lorsqu'on découvre la condition misérable des paysans. Fanatisme, ou culte de la personnalité lorsqu'il s'agit d'organiser la propagande de Mao à travers des spectacles ; fanatisme encore, quand on traque les « ennemis du peuple », ou qu'on organise des campagnes de délation. Conformisme enfin, dans la conception de l'éducation, dans ce goût puéril de la compétition, qu'il s'agisse de moissons ou de tennis de table, dans l'exaltation de l'armée, seul moyen de promotion, accordant la condition enviable de « salarié ». Et puritanisme, face au comportement de ces jeunes gens : l'important est d'occulter toute réalité sexuelle.

Le Dit de Tianyi, le premier roman de François Cheng publié en 1998 chez Albin Michel, est d'une tout autre envergure. Il peut être lu comme une confession, un témoignage sur un demi-siècle d'histoire chinoise, emplie de bruit et de fureur. Et c'est aussi un étonnant roman d'amour, l'histoire d'une passion absolue, celle d'un trio : une femme, Yumei, entre deux hommes, Tianyi et Haolang. Amour, désir, passion et amitié se mêlent et se combattent. Uni dans l'amitié, le trio se défait lorsque Tianyi, amoureux de Yumei, découvre l'idylle qui s'est nouée entre Yumei et Haolang. Il choisit la fuite, comme pour retrouver sa condition d'errant.

Le Dit de Tianyi est aussi un roman de l'artiste, une variante du *Kunstlerroman*, si l'on fixe son attention sur les séquences narratives propres au genre : la vocation, voire la prédestination et l'apprentissage. Mais Tianyi récuse le mot vocation. Si l'on peut parler d'une sorte de prédisposition, c'est vers le paysage qu'il faut se tourner, un paysage spiritualisé. Le jeune Tianyi est mis très tôt en face de la beauté, la beauté terrestre, naturelle : le mont Lu. Et c'est aussi le paysage que François Cheng enfant a eu devant lui chaque été. L'apprentissage se fait aussi à travers l'exemple culturel de l'Occident, la découverte passionnée de la musique (la *Symphonie pastorale* de Beethoven, Dvorak). L'audition du *Concerto pour violoncelle* de Dvorak apporte à Tianyi une occasion fortuite, mais profonde de retrouver un thème traditionnel de la culture classique chinoise : « l'image du voyageur qui retourne au pays après une longue absence ».

L'apprentissage proprement pictural commence avec le père qui initie Tianyi à la calligraphie, à la rencontre de l'encre et du pinceau, le premier niveau du système pictural. C'est « une soudaine révélation ». L'apprentissage devient « ini-

tiation » dans la IIème partie centrée sur l'Europe, la France et surtout Paris. Tianyi découvre Montparnasse, mais de loin : il n'y vit pas. Il continue à vivre en décalage. Il voyage dans la province française avec Véronique, la musicienne qui devient sa compagne, son inspiratrice. Une amitié amoureuse se noue entre eux. Elle est pour lui la médiatrice en ce qu'elle lui permet d'accéder à une connaissance de la terre française (« elle appartient à cette terre »). Elle est la femme dont le prénom, dans la tradition chrétienne, est associé au visage, une réalité qu'il découvre et qui suscite de longues méditations. Dans les musées de Hollande et d'Italie il parfait ses connaissances artistiques, connaît quelques expériences intenses, devant Masaccio ou Piero della Francesca. Il progresse en pratiquant la comparaison, la confrontation entre les traditions occidentales et orientales.

Pourtant je retiens plus volontiers de cette époque un autre apprentissage, une autre initiation difficile : « J'affronte un métier qui ne s'apprend pas : exister. » Ce sont des leçons de vie qu'il apprend au quotidien, dans la rue, avec ses voisins, dans sa chambre « miroir privilégié de la solitude humaine ». Nombre de passages font penser à l'expérience existentielle que connaît Malte Laurids Brigge, le double de Rilke, évoqué lors de la maladie de Tianyi. L'épisode parisien, français est tout autant celui d'une quête d'identité que d'un apprentissage. Ultime étape attendue dans le roman de l'artiste : la création, l'épisode où s'affirme l'acte créateur. C'est à la fin de la IIIème partie, « du fond de la honteuse dégradation », que Tianyi va réaliser ce qu'il appelle « l'œuvre de sa vie » : « le visage de Yumei ».

Le travail de création de Tianyi ne s'arrête pourtant pas à ce miracle d'équilibre et de perfection. Après la destruction par les Gardes Rouges des poèmes de Haolang et de ses peintures, il s'engage dans la voie de l'écriture. Interné, il se met à écrire, à produire d'autres signes qui se déploient sur des papiers grossiers qui sentent la terre et l'herbe, une caractéristique du livre chinois, selon lui. C'est aussi une écriture tellurique qui puise sa force de la Terre mère. Il écrit sa vie, une triple vie : la première version de ce qui sera *Le Dit de Tianyi*, histoire, roman qui n'est donc pas seulement celui de l'artiste, mais celui du témoignage nécessaire.

Mais ce roman doit son existence à un devoir moral qu'un homme, appelons-le le narrateur, s'impose à lui-même. Il est allé retrouver Tianyi en Chine, il a lu ses écrits, il l'a écouté et il a enregistré ses propos. Revenu en France, il apprend la mort de « l'homme usé ». A son tour, il tombe gravement malade. La dette contractée envers Tianyi nous vaut de pouvoir lire le premier roman d'un certain François Cheng, un roman de la vocation, au sens plein du terme.

***

Concluons. Le texte « francophone » devient l'expression d'un *no man's langue* où s'expriment des phénomènes de métissage, d'hybridation linguistique ou culturelle, d'hétérolinguisme, de nomadisme (thématique et/ou idéologie), de migra-

tions ou d'immigrations dont il ne faudrait pas quand même exagérer l'hétérogénéité ni « l'étrangeté ». Mais on peut parler de littératures « mineures » et de « déterritorialisation », notions empruntées à Deleuze et Guattari (à propos de Kafka). Il est par ailleurs intéressant, symptomatique de mettre en relation ces manifestations littéraires avec les observations que l'anthropologue Claude Lévi-Strauss faisait dès 1959-60, si l'on se réfère aux notes des cours professés cette année-là, recueillies dans *Paroles données* (1984 : 21-22) : « Les écarts différentiels » sont à présent « au sein même » de nos sociétés et de nos cultures.

Au-delà de phénomènes, de faits de culture qui sont des champs d'étude et de recherche, il convient de ne pas oublier l'expérience poétique que chaque écrivain fait, transcrit. Aussi j'aimerais terminer en citant un francophone d'adoption, le Tchèque Milan Kundera, dans une interview accordée au *Journal de Genève* (18 janvier 1998) :

> Vous me demandez ce que signifie pour moi écrire en français ; Que puis-je dire ? J'en suis moi-même tout étonné. […] Quand je parle tchèque, les mots sortent tout seuls, sans aucun effort, peut-être même (voilà l'envers de toute facilité) sans ma pleine présence d'esprit. Quand je parle français, rien n'est facile, aucun automatisme verbal ne me vient en aide. […] Le français ne remplacera jamais la langue de mes origines ; c'est la langue de ma passion […] Moins la langue française m'aime et plus elle me passionne.

Je souhaiterais que cette « passion » se retrouve aussi dans les études universitaires que nous pouvons mener et qu'elle témoigne de la foi que nous devons avoir dans le dialogue entre langues et cultures.

Ce témoignage me permet de rebondir sur une première conclusion possible. Il me semble que dans les lettres francophones actuelles où le roman jouit d'un prestige ou d'une mode incontestable dans la hiérarchie des genres, l'attention des romanciers, des écrivains, de la critique se porte beaucoup plus sur la langue, sur la recherche langagière que sur le choix d'une forme, comme si celle-ci relevait d'une attitude plus « moderne » que « post-moderne », époque qui, nous dit-on, est la nôtre.

Une deuxième conclusion concernerait la portée moins sociale que morale de la production francophone, spécialement romanesque. Sans doute, là encore, les beaux temps de l'engagement ont vécu : ils relèvent d'une modernité militante. Les romans posent, à travers des contextes interculturels ou transculturels et à partir de problèmes d'ordre largement culturel, des questions qui portent sur des « situations », au sens existentiel du terme.

Enfin, dernière conclusion ou interrogation sur l'histoire, la poétique immédiates. Ces histoires, ces romans effacent les réalités, les frontières nationales. Il n'est même pas sûr qu'on puisse encore parler d'imaginaires « nationaux » : la formule apparaît incongrue. Ces romans, ces histoires, en abordant des « situations » particu-

lières (je pense par exemple, actualité oblige, aux trois « histoires » de femmes puissantes de Marie Ndiaye), renvoient sans doute à certaines caractéristiques culturelles particulières, mais proposent avant tout des questionnements singuliers, mais exemplaires. Ne parlons surtout pas de dimension universelle ni même d'une littérature mondiale ou littérature-monde. Il y a un demi-siècle, Claude Lévi-Strauss, dans *Race et Histoire* avançait que la « civilisation mondiale » était une « forme creuse ». Si l'on devait parler de littérature mondiale, il fallait se référer à « la coalition à l'échelle mondiale de toutes les cultures préservant leur originalité. » Il importe de reprendre cette voie et de voir comment, les littératures francophones, à leur manière, offrent des réponses, des alternatives à l'uniformisation, à la globalisation de notre monde.

RÉFÉRENCES

Selim Abou, Selim et Haddad, K. coord. (1994), *Une francophonie différentielle*, éd. l'Harmattan et Université St Joseph de Beyrouth.

Lévi-Strauss, Claude (1984), *Paroles données*, Plon.

Steiner, George (2002), *Extraterritorialité (Extraterritorial)*, Calmann Lévy.

Vergès, Françoise et Marimoutou, Carpanin (2005), *Amarres*, l'Harmattan.

En outre, nous renvoyons à divers travaux personnels qui recoupent certains thèmes et exemples donnés dans cette conférence :

Pageaux, Daniel-Henri (2001), « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néobaroque », *Littératures postcoloniales et francophonie* (éd. Jean Bessière et Jean-Marc Moura), Paris, Champion, 2001 : 83-116.

Id. (2003), « Francophonie, hispanophonie, lusophonie », *Les Etudes littéraires francophones. Etat des lieux*, Université de Lille III, 2004 : 173-182.

Id., (2004), « Sur la littérature de fondation », *Etudes créoles*, XXVII : 17-37.

Id., (2006), « Francophonie et dialogue des cultures », *Acanthe, Annales de lettres françaises*, Université de Saint-Joseph, Beyrouth, 21-22 : 37-69.

Id., (2007), « *Le Dit de Tianyi* de François Cheng : un roman de l'artiste ? », *Revue de Littérature comparée*, 2/2007 : 223-234.

Id., (2008), « Un aspect de la francophonie chinoise : *La Montagne de jade* de Xiamin Giafferi-Huang », *Libres horizons. Hommage à Arlette et Roger Chemain*, Paris, l'Harmattan, 2008 : 141-148.

Daniel-Henri Pageaux

A LOOK AT TODAY'S FRANCOPHONE LITERATURE

Summary

The current trend is to put aside the view of territorial francophone literature which is based on literature already recognised, but to favour instead an individual approach : The French writer of today is "extraterritorial" (notion by George Steiner), "nomadic" (Kenneth White), "displaced" (Todorov). The francophone must be considered according to inter cultural principles or even better transcultural principles. Examples can be seen in French literature from the Antilles, from the Reunion island, and also from China. Increasingly this literature becomes a poetic counterpoint to a globalised world.

Key words : Francophonies, intercultural studies, transcultural studies

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Jelena Novaković
Faculté de Philologie, Belgrade
novakovicj@sbb.rs

UDK 821.133.1.09 :7A

« LE VIDE PAPIER QUE LA BLANCHEUR DÉFEND »: LA CRÉATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE DU SYMBOLISME AU POSTMODERNISME

En examinant l'actualisation des références à Stéphane Mallarmé dans différents contextes littéraires et picturaux, ce travail suit le chemin de la création littéraire et artistique du symbolisme, qui s'éloigne du monde concret, au postmodernisme, qui met en question ses moyens d'expression pour les réduire souvent au « degré zéro ».

Mots clés : Littérature française, art, peinture, impressionnisme, symbolisme, Nouveau roman, postmodernisme, iconotexte.

Un des traits principaux du symbolisme est l'éloignement de la poésie de la réalité concrète, qui atteint son comble dans l'œuvre de Stephane Mallarmé. Répondant à l'enquête de Jules Huret sur le développement littéraire, celui-ci lance sa maxime célèbre: « Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (Mallarmé 2003 : 702). Quelques années plus tard, dans le texte « Le livre, instrument spirituel », il exprime la même idée en constatant que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (Mallarmé 2003 : 224), c'est-à-dire que seule la transposition poétique, qui constitue la « seule tâche spirituelle » (Mallarmé 1998 : 782), peut donner un sens au monde et à l'existence de l'homme. Le poème n'est ni l'expression d'un sentiment personnel, comme dans le romantisme, ni la recherche parnassienne de perfection artistique, mais une sorte d'expérience métaphysique à travers laquelle le poète découvre le monde et lui-même, pour apparaître « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », comme nous le lisons dans « Le tombeau d'Edgar Poe » (Mallarmé 1998 :38).

D'autre part, la maxime de Mallarmé suggère l'idée de l'unité qui pourrait être atteinte par la création d'un Œuvre, d'un Livre. Mallarmé écrit à Théodore Aubanel qu'il a « jeté les fondements d'un œuvre magnifique » (Mallarmé 1998 : 703), dont le centre est lui-même, et où il se tient « comme une araignée sacrée, sur les

principaux fils déjà sortis de [son] esprit » (Mallarmé 1998 : 704). Ses ouvrages poétiques, aussi bien qu'un tas de notes qu'il a faites pendant toute sa vie, se présentent comme les fragments du Livre qui devrait les unir et auquel il se consacre tout entier.

Ce « Livre », qui exprime le désir de dépasser les contingences de la vie et d'atteindre la réalité absolue, attire l'attention non seulement des écrivains français, mais aussi des écrivains serbes (Novaković 2000), qui se réfèrent à Mallarmé pour exprimer leur propre tentative de dépasser la réalité inacceptable par la création artistique, aussi bien que de certains peintres qui tentent de reproduire la « blancheur » mallarméenne dans leurs tableaux, en soulignant le caractère translittéraire que prennent parfois ses maximes.

Un de ces écrivains est André Malraux, qui trouve le sens de la vie dans une action héroïque collective, tout à fait contraire à l'isolement mallarméen, mais aussi dans la création artistique. La maxime de Mallarmé trouve sa place dans son livre sur l'art, *Les Voix du silence*, où il rend compte de l'analogie entre la tendance mallarméenne à éloigner la poésie de l'objet concret et les tendances semblables dans la peinture qu'annonce Édouard Manet et qu'accomplissent les impressionnistes. En commentant les reproches que certains critiques faisaient à *Olympia* de Manet, en la considérant comme peu naturelle, Malraux constate que ces critiques oublient que Manet voulait avant tout faire un tableau et non reproduire la réalité. « Le peignoir rose d'*Olympia*, le balcon framboise du petit *Bar*, l'étoffe bleue du *Déjeuner sur l'herbe*, de toute évidence sont des taches *de couleur*, dont la matière est une matière picturale, non une matière représentée », dit-il, et il ajoute : « Car s'il était arrivé déjà que la touche prît cette autonomie qu'elle allait désormais exiger, ç'avait toujours été au service d'une passion dont la peinture n'était que le moyen. "Le monde est fait pour aboutir à un beau livre", disait Mallarmé ; il l'était bien davantage pour aboutir à ces tableaux » (Malraux 1951 : 114-115).

Mallarmé admirait Manet, auquel il se référait souvent et auquel il a consacré un texte des *Divagations* et Manet a peint son portait et a fait les illustrations pour *L'Après-midi d'un Faune*. Entre les œuvres de ces deux auteurs s'établissent des analogies. Manet, qui est un précurseur de l'impressionnisme, ne peint pas l'objet lui-même, mais l'impression qu'il produit, de même que Mallarmé ne présente pas dans sa poésie « la chose », mais « l'effet qu'elle produit » (Mallarmé 1998 : 663). Pour Manet, l'objet est soumis à la peinture et le monde n'est qu'un moyen dans la construction d'un contenu visuel subjectif, de même que pour Mallarmé le monde n'est qu'un moyen de création d'un langage poétique subjectif.

À la volonté mallarméenne de transformer le monde en littérature correspond l'aspiration de Manet à transformer le monde en peinture, au langage éclaté de Mallarmé correspond l'atomisme impressionniste d'un Claude Monet, si bien que Mallarmé se présente, comme le constate Remy de Gourmont, comme « le Claude Monet de la poésie » (Gourmont 1911 : 7). La poésie symboliste et la peinture impressionniste s'éloignent du monde extérieur et de l'objet concret, qui ressuscite dans

ses interprétations artistiques, comme le constate Paul Valéry en notant que Mallarmé goûtait chez Manet « la merveille d'une transposition sensuelle spirituelle consommée de la toile » (Valéry : 1960 : 1331).

Pourtant, si le monde est fait pour aboutir « à un beau livre », l'expérience mallarméenne montre que ce livre reste inachevé. À sa création s'oppose la blancheur paralysante du papier vide, expression de l'impuissance créatrice, comme le montre « La brise marine », où le poète évoque « le vide papier que la blancheur défend », en suggérant que la création littéraire est une entreprise difficile et incertaine. La perfection artistique ne se laisse pas atteindre facilement, comme l'a montré aussi « Le chef d'œuvre inconnu » de Balzac, dont le héros est un vieux peintre qui, voulant créer une œuvre parfaite qui saisirait « l'esprit » et « l'âme » des choses et des êtres, finit par créer un tableau où les autres ne voient qu'enchevêtrement incohérent de lignes et de formes. Pour Balzac aussi, la blancheur du papier vide se transforme en source de peines « infernales ». Dans une lettre à Madame Hanska, il parle de « l'enfer de l'encrier et du papier blanc ». Mais, les peines de Balzac, qui écrit sans difficultés, par grandes masses qui viennent d'un seul jet, en quelques semaines de travail frénétique, sont moins fondées sur le sentiment d'impuissance créatrice que sur des raisons extralittéraires, sur le besoin d'argent qui le force à s'exténuer au travail et sur le fait que le temps lui manque pour achever tous les livres qu'il voudrait écrire.

D'autre part, la blancheur du papier vide n'est pas seulement le signe de l'impuissance, mais aussi la source de possibilités créatrices infinies. Dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1987), ce double aspect du papier vierge est exprimé par la disposition typographique des lettres avec des blancs qui représentent le néant et qui ont donc une signification par leur existence elle-même. Cette idée est exprimée aussi dans les œuvres de certains héritiers du symbolisme, tels Claudel et Gide. « O mon âme ! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier » (Claudel 1913 : 21), dit Claudel dans une des *Cinq grandes odes*. André Gide, qui a été très lié au symbolisme dans sa jeunesse, mais qui s'en est séparé plus tard, considère le motif du papier blanc dans le contexte du problème du rapport entre le moi privé et le moi créateur de l'artiste. Après avoir constaté dans son journal (note du 29 janvier 1943) qu'il est un « parfait écouteur », mais que, d'autre part, n'attachant prix qu'à l'écriture, il s'exprime mal, il tire la conclusion suivante : « Je ne vaux que devant le papier blanc » (Gide 1950 : 95). Le motif du papier blanc apparaît aussi dans *Les Jeunes filles* de Montherlant, qui trouve le sens de la vie dans une action héroïque solitaire, mais aussi dans l'écriture. Après avoir dit au revoir à une de ses amies, le héros de ce roman, Costals, qui apparaît comme une des projections de Don Juan, se penche sur la feuille blanche et s'adonne passionnément à l'écriture. Le papier blanc ne provoque ni l'angoisse devant l'impuissance créatrice, ni le vertige devant les possibilités infinies qui s'offrent à lui, mais il lui donne la possibilité de dépenser l'énergie qui s'est accumulée en lui (Montherlant 1959 : 1365).

L'évocation de la blancheur du papier vide ouvre la voie à l'union de l'expression littéraire et de l'expression picturale, du mot et de l'image, que Jean Rousset appelle iconotexte (Rousset 1990 : 133). La présence des espaces blancs dans les textes de Mallarmé crée le contraste du noir et du blanc qui leur donne une forme picturale, comme dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* que Claudel considérait comme un « grand poème typographique et cosmogonique » et Valéry comme la tentative « d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé » (cité in Mallarmé 1998 : 1315), et où la blancheur qui entoure les mots a un caractère translittéraire. Par cette visualisation Mallarmé annonce la poésie graphique des *Calligrammes* d'Apollinaire, où la disposition des mots et la présence de grands pans blancs dans certains vers forment des images (dans « Fumée », par exemple, un vers est partagé en syllabes dont la dernière est écrite en capitales pour suggérer l'image d'une pipe).

Les blancs mallarméens apparaissent aussi dans la peinture surréaliste qui tente de faire revenir l'art à l'objet dont le symbolisme l'avait éloigné, mais qui donne la priorité au modèle intérieur sur le modèle extérieur, avec le but d'exprimer l'unité du spirituel et du matériel, de l'abstrait et du concret. Telle est *La Page blanche* (1967) de René Magritte, où l'allusion à Mallarmé est introduite dans le contexte surréaliste de la mise en question et de la déréalisation de la vision rationnelle : la seule blancheur y est la lune, dessinée dans un paysage nocturne avec les arbres, mais située devant leurs feuillages et non, comme les peintres la représentent habituellement, au-dessus ou derrière eux, ce qui souligne son aspect artificiel. Dans les tableaux de Magritte, le vide du papier blanc se présente souvent sous forme de transparence, les éléments matériels s'affranchissent de leur poids et de leur fonction utile, pour se transformer en « images poétiques visibles » dont parle Breton dans *Le Surréalisme et la peinture* et dont « le lieu de passage » est la « toile sur chevalet, parfaitement délimitée, mais portée, et cela par l'intensité du feu intérieur, à la transparence totale » qui renvoie au « vierge papier » de Mallarmé (Breton 1962 : 402-403). Dans *La Condition humaine*, la toile du peintre s'identifie à la fenêtre et le paysage peint à ce qu'on voit par cette fenêtre, en supprimant l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, entre la « réalité relative » perçue par les sens et la « réalité absolue » (Breton 1962 : 403) à laquelle tend l'esprit, sans pouvoir l'atteindre.

L'évocation du papier blanc apparaît aussi dans les textes qui mettent en question ou rejettent le roman traditionnel, en plaidant pour le renouveau de l'expression littéraire, tels Michel Bitor, l'un des principaux représentants du Nouveau roman, ou Georges Perec, un de ses critiques. *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis* (1962) est une création littéraire mixte, faite de différents collages, à la fois roman, essai et récit de voyage, où Butor tente de transposer l'espace américain dans l'espace textuel, de représenter les Etats-Unis, où se joue le destin de l'homme moderne, par la construction d'un système compliqué fait d'impressions de voyage, de publicités, de fragments d'encyclopédies américaines, de descriptions d'automobiles, d'articles de journaux ou d'affiches, comme dans *Un coup de dés*

jamais n'abolira le hasard, qui contient des éléments de journal ou d'une pièce dramatique ou musicale, aussi bien qu'un grand nombre de comptes par lesquels l'auteur établit différents rapports numériques. Comme dans *Un coup de dés*, à la technique de collage s'ajoutent les procédés typographiques (trois marges et trois types de lettres), qui suggèrent que la page blanche veut dire quelque chose. Le livre sur l'Amérique annonce ce Livre total où serait représentée toute la culture humaine et que Butor évoque à la fin de son texte « La littérature, l'oreille et l'œil »[1].

Georges Perec tend, lui aussi à créer une œuvre totale qui serait la synthèse de tous les arts et de tous les genres. *La Vie mode d'emploi,* où il se propose de représenter la société contemporaine par l'évocation de la vie des habitants d'un grand immeuble parisien (ce qui n'est pas sans rappeler la tentative de Butor dans *Le Passage de Milan*), apparaît comme la synthèse de différents genres romanesques (roman psychologique, ethnologique, policier, fantastique, etc.) et a une structure polyphone, fondée sur la progression du cavalier sur un échiquier. En transformant la littérature en un jeu d'échecs, Perec joue avec les règles littéraires, mais aussi avec la réalité à laquelle la littérature se réfère, en minant les valeurs idéologiques d'une société de consommation par la forme même du texte, qui correspond à son contenu : un des personnages du roman, Bartlebooth, consacre sa vie aux travaux inutiles et par là échappe à la pression de la société industrielle. Pendant dix ans il s'initie à l'art de l'aquarelle, pendant vingt ans il parcourt le monde pour peindre cinq cents marines et pour envoyer ensuite chaque aquarelle à Gaspard Winckler « qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces » (Perec 1978 : 158). Revenu en France, il passe encore vingt ans à reconstituer les puzzles ainsi préparés. Après cela, les marines seront décollées de leur support de bois et « plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge » (Perec 1978 : 158).

C'est ainsi que les efforts de Bartlebooth aboutissent à ce qui est pour Mallarmé le point de départ dans son entreprise créatrice, au « papier vierge », qui n'est plus que mime d'un papier vierge originel et qui se présente comme le résultat d'une activité destructrice. Contrairement à Mallarmé que sa création poétique éloigne de la vie quotidienne et qui plaide pour une esthétique où l'autonomie de l'art atteint son comble, en réduisant de plus en plus la poésie à la représentation de ses propres mécanismes, Perec opte pour une nouvelle « littérature engagée » qui lie l'art à la vie. À l'activité inutile de son héros, qui obtient une fonction libératrice car elle l'affran-

---

[1] Nous pouvons avoir aujourd'hui l'idée d'une littérature de je ne sais quel siècle futur qui serait à la fois architecture et livres : des sites, des monuments travaillés de telle sorte que puissent s'y produire des événements admirables dans lesquels le langage apparaîtrait sous tous ses aspects, mais non point fermés sur eux-mêmes, en communication avec tout un réseau de résonateurs immeubles ou meubles, donc à la fois localisés et diffusés, à la fois destructibles et permanents, ressuscitables.
Partition d'un événement sonore, partition d'un événement en général, nous devons travailler au livre, en cette métamorphose aux débuts de laquelle nous assistons, comme à la partition d'une civilisation (Butor 1968: 403).

chit du principe de l'utilité, et par là de tous les leviers du pouvoir par lesquels la société dirige la vie des individus, correspond cette écriture « blanche », « a-littéraire », neutre, réduite au « degré zéro », dont parle Roland Barthes, auquel Perec se réfère volontiers, écriture qui se transforme en évocation de l'absence (Barthes 1944 : 56). Cette « voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable », comme le dit Barthes dans son article « Réflexions sur le style de *l'Étranger* » (Barthes 1944 cité in Roger 1986 : 265), exprime à la fois le malaise de l'homme moderne et le soupçon à l'égard de la littérature et, d'autre part, annonce l'idée que seule la suppression de l'œuvre d'art puisse empêcher sa transformation en un objet d'emploi.

Il s'agit en quelque sorte d'un épanchement de la littérature dans la vie réelle, annoncé dans *L'Emprise* de Gaétan Brulotte par le courrier exprès qui contient une feuille avec une note administrative accompagnée d'une vingtaine de feuilles blanches et qu'un des personnages du roman, Barnes, reçoit un jour : « Dans ces pages vierges, il y a des dizaines de phrases, des centaines, des milliers peut-être », dit le narrateur et Barnes les analyse pendant des heures en essayant de les déchiffrer (Brulotte 1988 : 108). Barnes, dont un autre personnage du roman, l'écrivain Block, veut faire « l'aliment central de son prochain livre » (Brulotte 1988 : 11), s'adonne, lui aussi, à des activités gratuites par lesquelles il veut échapper à la pression d'une société soumise au principe de l'utilité : il achète toutes sortes de choses inutiles « pour pouvoir atténuer la lumière trop crue sur la réalité » (Brulotte 1988 : 133), pour le plaisir de produire un acte de diversion qu'il rattache à l'idée du papier blanc : « Tout se passe comme si j'étais devant du blanc, telle une feuille de papier. […] le blanc incite à la découverte. Le blanc est mon remède et ma douleur. Le blanc libère, le blanc enterre […]. Le blanc, c'est l'angoisse et la paix, la souffrance nécessaire, le baume indispensable » (Brulotte 1988 : 133), dit-il.

Dans ce contexte, la blancheur de la page vide obtient une valeur subversive, elle exprime le désir de se soustraire à la pression d'une société où les mots ont perdu la relation avec la réalité et ne peuvent plus l'exprimer, comme le constate Le Clézio, dont les héros s'adonnent, eux aussi, aux activités inutiles et dont les romans abondent en énumérations interminables qui témoignent de l'impuissance des mots d'épuiser le concret qu'ils ne peuvent que réduire ; et, avant lui, Samuel Beckett, dont les œuvres dramatiques et romanesques expriment cette séparation de la langue et de la chose et dont un des principaux ouvrages a pour titre *L'Innommable*.

Les blancs mallarméens annoncent l'effacement du texte et de l'image, qui trouve son expression dans *Le Carré blanc sur fond blanc* (1918), de Kasimir Malevitch, qui consiste en un carré de couleur blanche, peint sur un fond d'un blanc légèrement différent, et, plus tard, dans *Art* (1994), de Yasmina Reza, où une toile peinte en blanc, qu'un des personnages a achetée pour une grande somme d'argent, provoque une discussion qui se transforme en une critique ironique de la société.

C'est ainsi qu'à travers les références, ouvertes ou cachées, aux maximes de Mallarmé, qui rendent compte de la nécessité de confirmer l'existence du monde par

sa transposition artistique, mais aussi de toutes les difficultés qui s'opposent à une telle entreprise, en la vouant souvent à l'échec, se dessine le chemin que suivent la littérature et l'art dans leur développement du symbolisme au postmodernisme, en s'éloignant d'abord de l'objet concret et du monde réel (le refoulement des émotions dans la poésie, le rejet de l'histoire et des personnages dans le roman, la prédominance du modèle intérieur sur le modèle extérieur dans la peinture) et ensuite en retournant à la vie réelle pour la déréaliser ou la nier, mais aussi pour examiner, de plus en plus, leurs propres possibilités et leurs propres moyens, qui seront eux-mêmes mis en question et réduits au « degré zéro » à l'époque postmoderne.

BIBLIOGRAPHIE

Balzac, Honoré de (1955), *Études philosophiques*¸ I. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland (1944), "Réflexions sur le style de *l'Étranger*", *Existences*, nº 33. Barthes, Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Éd. du Seuil.

Breton, André (1962), *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.

Butor, Michel (1968), *Répertoire III*. Paris: Éd. de Minuit, 1968.

Claudel, Paul (1913), *Cinq grandes odes*. Paris: Gallimard.

Genette, Gérard (1987), *Seuils*. Paris: Éd. du Seuil.

Gide, André (1950), *Journal. 1942-1949*. Paris: Gallimard.

Mallarmé, Stéphane (1998), *Oeuvres complètes*, I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Mallarmé, Stéphane (2003), *Oeuvres complètes*, II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Malraux, André (1951), *Les Voix du silence*. Paris: La Galerie de la Pléiade.

Mauriac, Claude (1958), *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel.

Montherlant, Henri de (1959), *Romans et oeuvres de fiction non théâtrales,* Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléade.

Novaković, Jelena (2000), „Odjeci Malarmeove poetike u srpskoj književnosti početkom XX veka". *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXVII, nº 2 : 31-43.

Paquet, Marcel (2000), *Magritte. 1898-1967. La pensée visible*, Taschen.

Perec, Georges (1978), *La Vie mode d'emploi*. Hachette.

Perec, Georges (1992), *L.G. Une aventure des années soixante*. Paris: Éd. du Seuil.

Poulet, Georges (1968), *Mesure de l'instant*. Paris: Plon, Ed. du Rocher.

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Roger, Philippe (1986), *Roland Barthes, roman*, Grasset.

Rousset, Jean (1990), *Passages, échanges et transpositions*. Paris: José Corti.

Scherer, Jacques (1957), *Le «Livre» de Mallarmé : premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1960), *Oeuvres*, II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Jelena Novaković

“THE BLACK SHEET, BEST PROTECTED BY ITS WHITENESS”: LITERARY AND ARTISTIC PRODUCTION FROM SYMBOLISM TO POSTMODERNISM

Summary

This paper explores the ways some of Stéphane Mallarmé’s famous sayings – “the world was created to end in a wonderful book”, “the blank sheet, best protected by its whiteness”, are used in various literary and artistic contexts in the works of some authors referring, directly or indirectly, to this Symbolist poet, either with the idea of praising him or distancing themselves from him (André Malraux, Édouard Manet, Claude Monet, André Gide, René Magritte, Michel Butor, Georges Perec, Roland Barthes, Gaétan Brulotte).

The destiny of these sayings which reflect the attitude to literary and artistic creation as a quest for the absolute but which also expose all the difficulties in the way to such an endeavor, outline the history of French literature and art in their development from Symbolism to Postmodernism: they step away from the concrete object (suppression of emotions in poetry, rejection of the plot and the characters in the novel, domination of the interior over the exterior model in painting), in order to explore their own resources and capacities, which will be in turn also brought into question and reduced to the “zero point.”

Key words : French literature, art, painting, Impressionism, Symbolism, Nouveau roman, Postmodernism, iconotext.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Katarina Melić
Faculé des Lettres et Arts
Kragujevac
katarinamelic@yahoo.fr

UDK 821.133.1.09-31 Kundera M.
821.09:32"19" Kundera M.

L'ARITHMÉTIQUE DE L'ÉMIGRATION DE MILAN KUNDERA OU COMMENT HABITER L'AILLEURS

Écrivain tchèque, naturalisé français en 1981, écrivant en français à partir de 1995, Milan Kundera a fait de l'exil – ou de l'émigration, désignation qu'il préfère – un thème récurrent dans son œuvre, que ce soit dans ses romans ou dans ses essais. En prenant comme point de départ son dernier roman, *L'ignorance*, nous essaierons de mettre en équation les points de l'« arithmétique de l'émigration » sur laquelle il a écrit dans son essai *Les testaments trahis*. Dans ce roman, Kundera réfléchit à la possibilité/l'impossibilité d'un « Grand retour de l'exil ». Un autre point de réflexion sera de voir comment Kundera envisage la possibilité d'un exil libérateur.

Mots-clés : exil, émigration, patrie, retour, impossibilité, ignorance

Dans son dernier roman, *L'ignorance*, publié en France en 2003, Milan Kundera poursuit son intérêt sur l'exil/l'émigration. L'univers kundérien ne renvoie pas à à l'émigration de nature économique, à l'origine des déplacements massifs de populations tout au long des XIXe et XXe siècles. Bien que Kundera ne souligne pas un statut d'exception sur le plan socio-historico-culturel de ses personnages, ceux-ci présentent, en règle générale, des caractéristiques qui les rapprochent plus de ceux qui ont dû fuir les régimes totalitaires. Il est intéressant de noter que Kundera évite les termes « exil » ou « dissidence » et préfère plutôt utiliser le mot « émigration », en le rattachant non seulement à la littérature française, mais également à une tradition littéraire qui remonte à *L'Odyssée* d'Homère et à son protagoniste Ulysse. Ithaque, image originale de la patrie dans l'histoire littéraire occidentale, représente le lieu saint que personne ne peut trahir. L'exil est un malheur et il vaut mieux pour l'homme de rester entouré par les siens que d'errer à travers le monde. Cependant, dans le roman de notre auteur émigré, lui aussi, cette notion est ébranlée, la patrie n'est plus que le lieu de naissance. Dans *L'ignorance*, Kundera se demande: « *L'Odyssée*, aujourd'hui, serait-elle concevable? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque? » (Kundera 2005a:

65) En posant cette question, Kundera déconstruit ou détruit la racine que l'homme croit solide à jamais: la patrie. En fait, ce roman reflète la condition humaine la plus concrète, la plus immédiate: le retour, ou voire, le besoin d'appartenance. Kundera intègre la réalité indéniable d'abandon, volontaire ou forcé, de l'Europe de l'Est sous le joug communiste par des milliers d'individus dans un cadre beaucoup plus vaste qui finit par se confondre avec la condition humaine elle-même.

LE MYTHE DU GRAND RETOUR
OU MALHEUREUX QUI COMME ULYSSE …

Le roman *L'ignorance* commence par le dialogue suivant:

> Qu'est-ce que tu fais encore ici! Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus ; Sylvie se fâchait.
> - Et où devrais-je être ? demanda Irena.
> - Chez toi !
> - Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? (Kundera 2005a:7)

D'emblée, la problématique est située entre « être là où l'on appartient » et « être ailleurs que chez soi »; le lecteur apprend que Sylvie veut attirer l'attention d'Irena, son amie immigrée tchèque, sur le fait qu'il serait opportun, sinon moralement obligatoire, que cette dernière retourne au pays natal, maintenant que le régime communiste est renversé, de manière à pouvoir accompagner de près tous les changements et à renouer avec sa vie passée. « Ce sera ton grand retour. » (Kundera 2005: 9) lui dit-elle. La période d'émigration constituerait ainsi une béance à combler grâce au retour et à des retrouvailles avec le temps et le lieu originaires.

Dès le début du roman, nous sommes mis en face de la question du retour au pays natal qui représente le noyau central de l'imaginaire de l'émigré, balisé par les départs et les retours, du «rêve d'émigration», que le narrateur de *L'ignorance* désigne expressément comme « l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XXème siècle.» (Kundera 2005a: 22)

« Heureux qui comme Ulysse, a fait un bon voyage, ou comme cestui-là qui conquit la toison, et puis est retourné, plein d'usage et raison, vivre entre ses parents le reste de son âge! » (Lagarde & Michard 1967: 113) écrit Joachim du Bellay dans *Les regrets.* La littérature occidentale depuis Homère exalte le retour au pays natal, en signe de fidélité, d'héroïsme, de victoire de la nostalgie sur les adversités du destin et, en dernière instance, sur l'irréversibilité du temps. C'est à l'aube de l'antique culture grecque qu'est née *L'Odyssée*, épopée fondatrice de la nostalgie. Ulysse, le plus grand aventurier de tous les temps, est aussi d'après Kundera, le plus grand nostalgique. Il est allé à la guerre de Troie pendant dix ans. Puis, il a voulu retourner à son Ithaque natale, mais les intrigues des dieux ont prolongé de dix ans son périple. L'auteur-narrateur de *L'ignorance* ne se borne pas à évoquer l'exemple d'Ulysse, il en profite également pour

mettre en évidence le paradoxe du choix nostalgique du héros: à la belle et divine Calypso qui, amoureuse, lui offre une dolce vita, faite de joie et de plaisirs, et lui promet l'immortalité, il préfère Pénélope, la femme fidèle. Il choisit le retour. À l'exploration de l'inconnu (l'aventure) il préfère le connu (le retour). Sur l'hiérarchie morale des sentiments, « Pénélope en occupe le sommet, très haut au-dessus de Calypso. » (Kundera 2005a:14) A l'infini (car l'aventure ne finit jamais), il préfère la fin (le retour est la réconciliation avec la finitude de la vie). Ce retour a fondé une « hiérarchie morale » symbolique qui s'est traduite, au fil des temps, par l'éloge du « retour » et de la « nostalgie » au détriment de la rupture définitive avec les origines. Cependant, chez Kundera, il s'agit d'une « odyssée » où l'éloge ne sacrifierait pas le personnage de Calypso à celui de Pénélope. Il développe une autre possibilité, celle de la fausseté de la coutume établie du Grand Retour majestueux et gratifiant.

Dans *L'ignorance,* Kundera renvoie en Tchéquie deux figures de l'Émigré, terme préféré à celui d' « Exilé » à cause de sa connotation politique et historique, et à son lot pathétique: Irena, le personnage féminin vivant en France et Josef, le personnage masculin, émigré au Danemark, sont contraints de se plier à l'impératif du Grand Retour à la demande de leur entourage. Le titre du roman est emblématique: les émigrés vont devoir confronter leur mémoire du pays à celles de leurs compatriotes restés au pays, tout cela sur le mode du malentendu, du malaise, de la non reconnaissance, de l'ignorance. Kundera effectue une analyse étymologique de ce mot à travers différentes langues européennes:

> Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie la souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. La majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (*nostalgie, nostalgia*), puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale: *añoranza*, disent les Espagnols; *saudade,* disent les Portugais. […] En espagnol, *añoranza* vient du verbe añorar, avoir de la nostalgie, qui vient du catalan, *enyorar*, dérivé lui du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. (Kundera, 2005: 9-11)

Ainsi, la nostalgie serait la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner.

Dans le cas d'Irena et de Josef, protagonistes de *L'ignorance*, nous nous trouvons face aux deux moitiés d'Ulysse se soumettant à un destin identique de retour au bout de vingt ans d'absence. Devant leur Ithaque à tous deux, Prague, ils sont bien forcés de reconnaître que rien ne ressemble plus aux personnes et aux lieux de leur vie passée. Et, circonstance plus douloureuse encore, personne ne souhaite écouter le récit de leur vie d'émigrés, comme si celle-ci ne présentait pas le moindre intérêt, voire comme si elle n'avait jamais existé réellement. Cet aspect est important car il sert à montrer à quel point l'imaginaire de l'émigré se déploie au sein d'une tension interne, bien que provoquée par des pressions externes, entre la parole et le silence. Pendant vingt ans, Ulysse n'a pensé qu'à son retour, mais, une fois, rentré, il a com-

pris, étonné, que sa vie, l'essence de tout son vécu, son véritable trésor se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor perdu, il ne peut le retrouver qu'en racontant. Durant son voyage de retour, après avoir quitté Calypso, Ulysse est accueilli à la cour du roi des Phéaciens. Puisqu'il y est un étranger, un inconnu mystérieux, on lui demande qui il est, d'où il vient, de tout raconter. Et Ulysse retrace minutieusement ses aventures devant les Phéaciens ébahis. De retour à Ithaque, personne ne lui demande de raconter, parce qu'il n'y est pas un étranger, mais l'un des leurs. C'est ce qui est aussi arrivé à Irena. Quand elle a émigré en France, au début, tout le monde lui a demandé de raconter sa vie passée dans son pays, ses joies, ses souffrances, dans tous les détails. De retour dans son pays d'origine, après ses vingt ans d'exil, personne ne lui a demandé de raconter. Au contraire, ses amies d'autrefois ont refusé la main tendue. Leur accueil provoque un malaise chez Irena. Désormais, Irena doit faire des efforts pour que ses amies l'acceptent avec l'expérience acquise durant les vingt dernières années, avec ses convictions, ses idées, ses rêves, sinon elle y serait vue comme une étrangère. Ses pensées vont à son amie Sylvie à laquelle elle aurait voulu faire comprendre la difficulté du retour. N'était-ce pas elle qui avait prononcé ces grands mots: le Grand Retour!

> Et tu sais, Sylvie, aujourd'hui, j'ai compris: je pourrais vivre à nouveau avec eux, mais à condition que tout ce que j'ai vécu avec toi, avec vous, avec les Français, je le dépose solennellement sur l'autel de la patrie et que j'y mette le feu. Vingt ans de ma vie passés à l'étranger se chargeront en fumée au cours d'une cérémonie sacrée. Et les femmes chanteront et danseront avec moi autour du feu avec des chopes de bière dans leurs mains levées. C'est le prix à payer pour que je sois pardonnée. Pour que je sois acceptée. Pour que je redevienne l'une d'elles. (Kundera 2005:55)

L'impossibilité d'être compris vient du fait que dans le pays d'origine, on ne s'intéresse pas à ce qui est arrivé à Irena durant son exil, à ses nouvelles racines, reniant ainsi Irena dans ce qui est son identité actuelle et réelle. Il est possible que, en entérinant ce qu'est devenue Irena, ses amies auraient approuvé son choix de partir, et par ricochet, reconnu qu'elles ont eu tort de rester?

Pendant tout le roman, et Irena et Josef attendent une question sur eux-mêmes, leurs amours, leur vie à l'Ouest depuis vingt ans, mais la question ne vient pas. Eux-mêmes esquissent le parallélisme de leur vie avec *L'Odyssée* dont un exemplaire se trouve dans leur chambre d'hôtel[1]. L'auteur joue sur les mots « nostalgie » et « ignorance », liés par une racine linguistique commune dans tout le roman. Milan Kundera touche là à un point essentiel: le jeu de tensions, volontaire et /où inconscient, entre la mémoire et l'oubli.

[1] Il est d'ailleurs intéressant de noter que les deux protagonistes ne se rencontrent que dans des lieux liés aux voyages, aux départs, à la temporalité et que Marc Augé a appelés des « non-lieux » : aéroport, restaurants, cafés, chambre d'hôtel. Il définit ces « non-lieux » comme des lieux que l'on ne peut pas définir comme des lieux identitaires, relationnels ou historiques. Ce sont des lieux dans lesquels l'individu est dépersonnalisé et qui signifient la solitude, l'isolement.

LE GRAND RETOUR OU LE RETOUR MANQUÉ

Dans son essai *Le rideau,* publié en 2005, Kundera consacre la septième et dernière partie de l'ouvrage au lien entre le roman, la mémoire et l'oubli. Il réfléchit sur l'importance de la mémoire transformée ou sur le « travail de l'oubli » dans le cadre de l'esthétique romanesque. Une des dimensions de l'oubli n'est autre que l'ignorance: on ignore, de l'intérieur comme de l'extérieur, ce qui se passe dans un pays; les personnes, qu'elles soient familières ou autrefois proches s'ignorent aussi. Aussi, le « Grand Retour » représente-t-il pour Irena et Josef une déception car il dévoile le vide du passé, inatteignable pour chacun des protagonistes, dénié ou manipulé par les autres. Pendant trois jours que dure leur séjour dans leur pays natal, ils vont faire l'expérience de l'étrangeté, et non seulement découvrir un pays qui ne ressemble plus à la patrie jadis quittée, mais se rendre compte jusqu'à quel point ils se sont trouvés exclus des pensées de leurs proches, entièrement effacés de leur mémoire, ignorés. Josef, installé dans un hôtel pragois, contemple les lieux qu'il connaissait par coeur et ne reconnaît rien:

> […] serait-il ému? froid? réjoui? déprimé? Rien de tout cela. Pendant son absence, un balai invisible était passé sur le paysage de sa jeunesse, effaçant tout ce qui lui était familier; le face-à-face auquel il s'était attendu n'avait pas eu lieu. (Kundera 2005a:63)

S'ils veulent se réintégrer à la nouvelle vie de leur pays d'origine, il leur faut oublier à jamais les vingt ans passés à l'étranger, c'est-à-dire nier leur nouvelle identité occidentale. Le retour au pays natal n'est pas possible, même si la chute du communisme semble le permettre à nouveau. Le retour ne se fait que pour en fait constater que le cercle départ-retour ne se referme pas, que le point de départ ne rejoint pas le point de retour. Au fil du roman se tisse une réflexion sur le rejet enduré par Irena et Josef qui s'oppose au retour glorieux d'Ulysse à Ithaque. François Ricard souligne à juste titre dans la postface de *L'ignorance* :

> la question que pose le roman n'est pas: qu'est-ce qu'un émigré tchèque (ou russe, ou polonais, ou afghan), et que lui arrive-t-il lorsque les frontières de son pays s'ouvrent de nouveau pour lui? Mais bien : que devient l'existence humaine dans le *piège* de l'émigration? Ou, mieux encore: que devient l'existence quand l'homme a cessé de vivre dans un monde qu'il peut considérer et aimer comme sa patrie? Cette question est l'énigme même de notre condition moderne, celle qui hante les exilés métaphysiques que nous sommes […] (Kundera 2005a:231)

Pour Kundera, l'exil dépasse le contexte politique, il est une donnée fondamentale de l'existence, il est le lot de tous les êtres, une donnée fondamentale de l'existence humaine.

DU MYTHE DE L'EXIL À L'EXIL LIBÉRATEUR

Le lendemain de la visite clandestine à Paris de sa mère, Irena est accoudée à la fenêtre et regarde les toits de Paris, la diversité des cheminées aux formes fantasques et se rend compte qu'elle est heureuse dans cette ville. Elle a toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur, mais elle se demande, à cet instant-là, si ce n'était pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré:

> Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avaient attenté à sa liberté l'avaient rendu libre. (Kundera 2005a:30)

Cette vision est calme, voire dérangeante, l'intention originelle du retour est mise en doute par l'auteur-narrateur. La nostalgie, telle qu'un émigré doit la ressentir, aux yeux des autres, de sa famille, des amis anciens et nouveaux, les deux émigrés ne la ressentent pas. Depuis Ulysse, l'exil est une sorte de malédiction, et il vaut mieux pour l'homme d'habiter dans sa patrie que d'errer dans un pays étranger. Irena, lors de sa promenade d'adieu à Prague comprend que le pays natal ne se résume pas à la matérialité d'un espace géographique, mais que « c'était le parfum incommunicable de ce pays, son essence immatérielle qu'elle avait emportée avec elle en France. » (Kundera 2005:37). Kundera, dans un article paru dans *Le Monde* le 7 mai 1994, et qu'il a repris dans son dernier essai, *Une rencontre*, expose le paradoxe de l'exilé : « Notre moitié du siècle a rendu tout le monde extrêmement sensible au destin des gens interdits dans leur pays. Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et a occulté le caractère concret de la vie de l'exilé qui a su souvent transformer son bannissement en un départ libérateur vers un ailleurs, inconnu par définition, et ouvert à toutes les possibilités. » Dans cet article, il parle de la poétesse et écrivaine, Vera Linhartovà qui a fui la Tchécoslovaquie en 1968 pour Paris et qui s'est mise alors à écrire en français. Il s'arrête particulièrement sur le discours que Vera Linhartovà a prononcé, lors d'un colloque, à l'Institut français de Prague en 1993, et constate de n'avoir jamais rien lu de plus non-conformiste et lucide sur la problématique de l'exil. Dans ce texte, Linhartovà, après avoir fait un survol de la notion d'exil dans l'histoire et la distinction entre deux sortes d'exil – l'exil forcé et l'exil volontaire, propose un autre regard, ou comme elle le dit, deux chemins : l'exil subi et l'exil transfiguré. La caractéristique de l'exil subi est la volonté de retrouver le *status quo* antérieur et inchangé. L'exil transfiguré, au contraire, donne la possibilité d'une grande légèreté, celle de non-appartenance qui signifie une grande liberté. Linhartovà, qui parle de « l'exil libérateur » proclame la liberté de l'écrivain de choisir, non seulement son lieu de résidence, mais aussi sa langue. Elle déconstruit le mythe que l'écrivain doit rester lié à sa langue par un lien indissoluble et donne une réponse positive à la question suivante : peut-on abandonner la langue

maternelle ? Linhartovà affirme que oui : l'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue. Selon Kundera, après ce texte, on ne peut plus parler de l'exil comme on en a parlé jusque-là. Quelle que soit la langue parlée, l'apport d'un écrivain reste le même. Kundera partage le rêve de Linhartova qui est celui d'aller vivre ailleurs, car cet ailleurs est ouvert à toutes les possibilités.

Ulysse et Schœnberg, Kundera, en prenant comme exemple deux grands exilés, dévoile au lecteur ses propres réflexions sur la question de l'exil [2]. A la question du début de ce texte – *L'Odyssée* serait-elle aujourd'hui concevable? Kundera répond négativement. Ulysse ne retournerait pas chez Pénélope, il ne ressentirait pas de sentiment de nostalgie et le désir de retour. Sur l'exemple de Schœnberg, Kundera montre la relativité de l'appartenance à une nation, et surtout la fausseté des idées que l'on peut avoir au sujet des exilés. Schoenberg réside aux États-Unis depuis dix-sept ans quand un journaliste américain lui demande si l'émigration fait perdre le pouvoir de création et si l'inspiration fait défaut au créateur loin de son pays natal. Kundera, d'un ton révolté, se demande s'il est vraiment possible d'exiger d'un artiste, Schœnberg en l'occurrence, qu'il puise son inspiration dans « ce bout de terre où, devant ses yeux, l'horreur de l'horreur s'était mise en branle. » (Kundera 2005 : 14). Schœnberg devait-il ressentir de la nostalgie pour le pays qu'il a fui pour garder sa vie sauve, trouver son inspiration dans le pays qui a mis en marche l'Holocauste? Mais, dit Kundera, depuis Ulysse, la nostalgie est glorifiée, la perception des exilés est facilement faussée et fausse… et l'exilé reste à jamais marqué dans sa condition. Kundera opte pour la liberté de choix et l'exil libérateur.

L'exil libérateur a existé de tout temps, mais généralement on l'occulte, on évacue la question car morale et politique sont toujours là… A part le cas singulier de Soljenitsyne qui est « rentré en Russie » en 1994, avec un programme de « retour aux valeurs morales traditionnelles », on ne trouverait en effet aucun des grands émigrés qui, après la fin du communisme, soient revenus s'installer au pays. Kundera cite dans son article les exemples de Brandys, Kristeva, Zinoviev, Siniavski, Forman, Polanski, Agnieszka Holland et bien d'autres qui ne sont pas retournés dans leur pays natal. « Et si, à la déception du public, ils n'en ont ressenti aucun désir, n'auraient-ils pas dû considérer leur retour comme un engagement moral? », se demande Kundera pour rejeter l'argument en citant Linhartovà qui affirme que l'écrivain (ou le cinéaste, le penseur, le danseur, l'artiste) est avant tout un homme libre et se doit de préserver son indépendance contre toute contrainte, même celle qui en appelle aux sentiments du devoir envers le pays. Linhartovà comme Kundera et ceux qui, pour toutes sortes de raisons (Joyce, Beckett, Ionesco, Adamov, Nabokov, Stravinski, Gombrowicz, Noureïev, Cioran, etc), ont choisi de vivre, de créer et de travailler « ailleurs », sont peu à peu devenus, de plein droit, des citoyens de l'ailleurs, exilés en situation de liberté. Pour Kundera, seule la brièveté de la vie empêche l'écrivain de tirer les

---

[2] Dans *Une rencontre*, il écrit : «Quand un artiste parle d'un autre, il parle toujours (par ricochet, par détour) de lui-même et là est tout l'intérêt de son jugement. » (Kundera 2009 : 23).

conclusions et les avantages possibles de cette invitation à la liberté que représente l'exil: « Car la notion même de patrie, dans le sens noble et sentimental de ce mot, est liée à la relative brièveté de notre vie qui nous procure trop peu de temps pour que nous nous attachions à un autre pays, à d'autres pays, à d'autres langues. » (Kundera 2005a: 139-140) Kundera, lui, en se mettant à écrire en français, s'est détaché de son pays natal et de sa langue maternelle, montrant que l'imaginaire d'un écrivain peut être translinguistique et transculturel.

BIBLIOGRAPHIE

Kundera, Milan (2009) : *Une rencontre*. Paris : Gallimard.
Kundera, Milan (2005a) : *L'ignorance*. Paris : Gallimard.
Kundera, Milan (2005b) : *Le rideau*. Paris : Gallimard.
Kundera, Milan (1993) : *Les testaments trahis*. Paris : Gallimard.
Lagarde, André, Michard, Laurent (1967). *XVIe siècle*. Paris : Bordas.
Linhartová, Věra (1993): "Pour une ontologie de l'exil", http://www.france.cz/IMG/pdf_Pour_une_ontologie_de_l_exil.pdf , 22. 08. 2009.
Ože, Mark (2005): *Nemesta*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Katarina Melić

THE ARITHMETIC OF EMIGRATION OF KUNDERA OR HOW TO LIVE ELSEWHERE

Summary

Milan Kundera, a Czech emigrant, naturalized French in 1981 has been writing in French since 1995. The topic of exile, altogether with topics of memory, forgetting and identity, is recurrent in his work. Taking his novel *L'ignorance*, published in 2003, as a starting point, we try to articulate the equation of the « arithmétique de l'émigration » (emigration's arithmetic) that the author developed in *Les testaments trahis.* In this novel, Kundera reflects on the condition of exile and the possibility or impossibility of the "Great Return" from exile. On the literary level, he portrays two characters for whom the return to the homeland offers little fulfilment, as they discover that life in their adopted countries (Denmark and France) has more reality for them than what they have returned to find. Kundera is also interested in the themes of exile and return on a metaphorical level. Through repeated allusions to the Odyssey, he poses the questions to what extent is an *Odissey* possible today and is the return to the homeland an illusory one? Another point of reflection will then be to explore how Kundera considers the possibility of a liberating exile.

Key words**:** Exile, Emigration, Homeland, Ignorance, Return.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Robert Varga,
Université de Pécs,
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
vakt01@hotmail.com
UDK 821.133.1.09-95(6-17) »1950/2000 »

APPROCHES DE LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE DE LANGUE FRANÇAISE : JALONS THEORIQUES POUR UN BILAN D'UN DEMI-SIÈCLE DE CRITIQUE LITTÉRAIRE (1950-2000)

Bien que son émergence n'ait eu lieu qu'à partir des années 1950, la littérature maghrébine d'expression française ne cesse d'envahir de nos jours aussi bien le grand public que les milieux universitaires. Pourtant, le « démon de la théorie » (A. Compagnon) est bien là et le discours critique doit tenir compte de la transformation des horizons d'attentes marquée entre-autres par la fausse illusion de continuité avec la littérature coloniale ou l'influence des discours postcoloniaux. En évoquant les principaux dilemmes géographiques, linguistiques et politiques d'une délimitation, nous essaierons également de reconstruire les seuils possibles pour une approche historique et désigner un itinéraire pour l'avenir.

Mots-clés : littérature maghrébine, postcolonialisme, identité, réception critique, multiculturalisme, francophonie

DU BILAN AU RÉCIT

Donner un « bilan » critique sur la littérature maghrébine de langue française semble de nos jours toucher à une question fort épineuse et non seulement à cause de la quantité désormais considérable de textes primaires et critiques. Aussi proposera-t-on plutôt, de brosser un tableau plus ou moins complet des grandes questions critiques qui jalonnaient pendant le dernier demi-siècle aussi bien l'étude de la production que celle de la réception de cette littérature. Littérature qui, certes – et en premier lieu grâce à ses appartenances multiples : littérature française dans un premier temps, littérature « émergente » du Maghreb, sans cesser d'exister pour autant qu'une « littérature francophone » – continue à poser un vrai problème *théorique.* Dans la mesure où, '*théorie'*, comme note A. Compagnon, comprend non seulement un aperçu des tendances de l'écriture, mais, dans un deuxième temps, aussi l'évaluation des démarches critiques (Compagnon 1998). Il conviendrait alors, en guise de « théorie », de parler tout d'abord des difficultés que les chercheurs rencontrent en décrivant la

littérature maghrébine d'expression française en tant qu'un ensemble plus ou moins cohérent et susceptible d'être étudié dans un cadre dynamique. Car ce n'est pas non plus fortuit que, jusqu'à présent, malgré le nombre considérable d'ouvrages généraux parus sur le domaine depuis les premières conférences de Jean Déjeux (Déjeux 1970), très peu de recherches préconisaient une vraie démarche théorique.[1]

D'une part, parce que le cadre « dynamique »[2] dont une telle approche devrait tenir compte doit synthétiser les différentes manières dont lecteurs, critiques et chercheurs appréhendaient les textes issus du paysage culturel francophone du Maghreb. Certes, à part le changement des tendances critiques et les protocoles de lecture, susceptibles de suivre de très près les tournants politiques et les changements sociaux, les critères mêmes de la réception changent continuellement et d'une façon remarquable : tels notamment les critères de *l'appartenance*, du *canon* ou encore, ceux de la *littérarité*[3] *du corpus, pour ne souligner que ceux-ci. D'autre part, donner un aperçu historique exhaustif du domaine paraît aujourd'hui également hasardeux sans considérer l'émergence et le(s) déplacement(s) du « paysage culturel » en question, rien que pendant le siècle dernier. Du moins, si c'est le cas, notre travail risque de se limiter plutôt à un répertoire chronologique qu'à une interprétation des événements*.

Toujours est-il que, corollaire aussi important que néfaste des recherches historiques, le discours théorique a le devoir parfois ingrat de soumettre les constats des publications des décennies précédentes à une lecture attentive et surtout critique. Sans que celles-ci soient d'ailleurs classées en tant que « périmées » ou « inactuelles » par leur incapacité de se référer à la « réalité » littéraire actuelle ; au contraire, elles s'avèreront incontestablement utiles par leur contribution à une vision *historique* des recherches (Déjeux, lui, a plusieurs fois révisé et actualisé sa *Littérature maghrébine d'expression française.*)

Or, si grâce à la première grande synthèse de Ch. Bonn sur le roman algérien de langue française (Bonn 1982 et 1985), la théorie jaussienne des « horizons d'attente » est devenue très tôt familière aux chercheurs en littérature maghrébine et on constate en effet une variété remarquable de la production et des analyses, le langage ainsi que la terminologie critique manquent toujours d'être soumis à une même vérification « herméneutique ». Non que les réflexions critiques sur les conditions de la production ou de la réception des textes manquent de rigueur ou d'originalité depuis la première « émergence » jusqu'à la circulation mondiale du texte maghrébin et au vocabulaire postcolonial dont elles s'inspirent nouvellement. Nous avons pourtant

---

[1] Nous pouvons pourtant mentionner deux thèses remarquables sur le sujet : celles de Habib Salha (Salha 1990 et 1994) et d'Abderrahman Tenkoul (Tenkoul 1994.)

[2] C'est le même terme qui est utilisé dans l'intitulé d'un ouvrage collectif sur l'histoire de la littérature française (Tadié 2007)

[3] Il existe effectivement des cas (témoignages, enquêtes ou récits de vie de femmes pour ne citer que les cas les plus flagrants) qui – en contournant les normes de la « littéralité » des textes telle qu'elles ont imaginées par Déjeux (Déjeux 1970 : 8) – s'inscrivent plus naturellement dans la logique du discours sociologique.

l'impression que ces investigations, d'une orientation historique et sociologique pour la plupart, ont pu soigneusement éviter les contraintes de l'autoréflexion/introspection, alors que la position intermédiaire de la production littéraire francophone du Maghreb réservait un terrain bien intéressant aussi aux théoriciens. Mais c'est justement cette position intermédiaire qui s'impose comme le plus grand obstacle : à tel point que construire le « grand récit » ou « l'histoire » de la critique maghrébine à peine plus d'un demi-siècle après sa naissance consiste en l'acte même de démontrer l'instabilité sinon la caducité des « récits » et « les histoires » qui l'entourent.

1950/2000 : JALONS POUR UNE PÉRIODISATION

Déjà les références chronologiques suggérées plus haut partagent les critiques. Une première difficulté relève certainement du fait que – contrairement à la logique observée en particulier chez les mouvements avant-gardes – l'acte de la « fondation » ne peut pas être déterminé avec précision. Or, si une tradition critique (Déjeux 1992 : 3) situe la grande *émergence* et l'apparition d'une nouvelle génération autochtone francophone au début des années 50, les allusions à un régionalisme voire aux mythes de la différence par rapport à l'espace littéraire métropolitain ont été documentés bien avant.[4] Les années 50 comme période de transition, sinon *seuil* sont pourtant largement justifiées par les faits sociaux et historiques de la rupture coloniale (Bonn 1990 : 6) : une première revendication de l'écrivain Mohammed Dib en est une manifestation très nette.

C'est ce même constat du « *surgissement* » d'une nouvelle école, (Dib 1996 : 135), quoique valable en premier lieu pour la littérature algérienne, que rejoindra Ch. Bonn quand il construit la notion « d'émergence » pour la littérature maghrébine. En effet, et grâce à une nouvelle politique d'édition (Déjeux 1970 : 24), une jeune génération d'écrivains autochtones des années 50 débute ces années-là[5] : Dib, Feraoun, Mammeri, Kateb, Djebar pour l'Algérie, Chraïbi ou Sefrioui au Maroc, Memmi en Tunisie, pour ne mentionner que les noms les plus connus pour le public d'aujourd'hui. Néanmoins, malgré le message ouvertement politique de la première trilogie de Dib (1952-57) ou de *Nedjma* (1956), il serait exagéré d'affirmer – même si la mémoire de 1954 oblige – que les textes de la génération en question seraient entièrement révolutionnaires ou anticolonialistes dès le début des années 50 : *Le passé simple* de Chraïbi ou dans *La statue de sel* Memmi se révolte contre la communauté d'origine l'auteur de *La soif* de célébrée par la critique comme l'œuvre de Françoise Sagan algérienne. Qui plus est, les premiers écrits de Feraoun ou de Mammeri, représentant la Kabylie coloniale à l'aube de la seconde guerre mondiale, contrairement

4 Tele l'idée d'un *mythe latiniste* de L. Bertrand ou celle d'un *mythe méditerrenéen* de G. Audisio.

5 C'est ainsi que Mouloud Feraoun parle déjà en 1957 des premiers représentants « d'une certaine littérature algérienne » (Feraoun 1972 : 53.)

l'hagiographie littéraire qui entoure par exemple la réception de Kateb, répondait largement à une attente ethnographique de la critique métropolitaine de l'époque.

Il n'empêche que les contestataires peuvent toujours reprocher à une telle périodisation l'omission des auteurs pourtant autochtones comme *Abdelkader Hadj Hamou* (auteur de *Zohra, la femme du mineur*, publié en 1925) et surtout celle de *Jean Amrouche*, auteur de l'essai tellement important : *L'éternel Jugurtha*. Par ailleurs, cette dernière œuvre permet de relancer le débat sur la continuité avec « l'école d'Alger » du début des années 40 et ainsi la place de la génération de Camus dans l'évolution de la littérature maghrébine de langue française[6]. Questions qui seraient également cardinales pour comprendre les enjeux du fonctionnement des institutions littéraires de l'Algérie indépendante après 1962.

Tout comme 1950, l'année 2000 ne fait pas non plus l'unanimité parmi les chercheurs, même si cette date est loin d'être une pure fantaisie millénariste. En effet, les questionnements identitaires à propos du passage à un 21e siècle mondialisé ont laissé entrevoir plus que jamais les anomalies de la critique littéraire « maghrébine » depuis la décolonisation du Maghreb. Cette expérience a permis aux fondateurs de la revue *Expressions maghrébines* de lancer leur premier numéro spécial intitulé : *Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin* ?[7] Le résultat nous paraît significatif : après cinquante ans d'existence déclarée de cette littérature, l'incertitude autour de la définition est totale. Les autorités de la critique de la littérature maghrébine, tels Marc Gontard ou Guy Dugas[8] se sont montrés indécis, d'autres n'ont même pas pris le risque de répondre. La conclusion de Kebir M. Ammi à la fin du volume nous paraît aussi désarçonnant : « *Un écrivain pour qui la seule équation acceptable serait celle-là : écrivain maghrébin=écrivain tout court.* » (Ammi 2002 : 97.)

A part la parution de cette publication, un autre événement aurait pu aussi frustrer les critiques ces années-là : notamment « l'affaire Smaïl », c'est-à-dire le dévoilement de l'écrivain français Jack-Alain Léger qui, entre 1997 et 2001, a publié quatre textes d'un succès retentissant et très polémiques (*Vivre me tue*, *Casa la casa*, *La passion selon moi*, *Ali le magnifique*) sous le pseudonyme « beur » *Paul Smail*. Or, le débat qui s'est dessiné autour des deux événements a permis de revenir une fois de plus sur les critères de l'appartenance (sans vrai résultat d'ailleurs) et la critique avait soigneusement évité de s'interroger sur la « *maghrébinité* » en termes normatifs. La seule exception est (quelle ironie du sort !) un article paru en anglais (!) aux Etats-Unis et signé par Azouz Begag « *Minister for Equal Opportunities, Paris, France* »,

---

6 De nos jours, on peut observer dans les recherches algériennes une certaine ouverture à l'égard de Camus, même si la critique de l'Algérie indépendante (Merad 1976 : 34-37) refuse l'auteur qui, cependant, ne séjourne pratiquement plus au Maghreb après 1942.

7 La parution a eu finalement lieu en mai 2002.

8 Les titres de leur communication sont respectivement : « *Une définition introuvable* » et « *Si la littérature maghrébine n'existait pas* ? » sont aussi révélateurs.

dans lequel l'écrivain beur *par excellence* ne tarde pas à lancer des apostrophes à son collègue (Begag 2006 : 63.)

Toujours est-il que la pertinence des deux événements cités plus-haut dépasse largement celle qu'on devrait leur attribuer en tant que des jalons chronologiques plus ou moins arbitraires. Au seuil du nouveau millénaire ils ont démontré plus que jamais non seulement les nouvelles perspectives, mais aussi les défis et les limites de l'étude de la « littérature maghrébine d'expression française ». Nous pourrons ainsi supposer à juste titre que notre corpus, supposé homogène sous l'égide d'un même point de référence culturel à savoir la « cohabitation » France-Maghreb, s'inscrit plutôt à une série de discontinuités : discontinuité dans l'histoire, mais aussi au sein du langage critique qui tente d'appréhender ce champ littéraire bien mitigé.

TRANSFORMATIONS DE LA PRODUCTION – TRANSFORMATIONS DE LA RÉCEPTION

Autant dire qu'une démarche essentielle des recherches serait d'évaluer ce demi-siècle passé, avec ses cadres théoriques et institutionnels en transformation continue, en tant qu'une *histoire de ruptures*. En effet, depuis « l'émergence » des années '50 nous pouvons délimiter plusieurs moments cruciaux où les paradigmes de la production et de la réception s'ébranlent également, voire un découpage possible de cette période s'offre assez aisément.

A l'heure actuelle, nous proposons de délimiter trois paradigmes différents du point de vue de la production et selon trois situations historiques/politiques selon cinq critères :

I. Les années 1950 : *la période de l'émergence*

- Territoire de référence: *les pays colonisés (Algérie, Maroc, Tunisie)*
- Canon de référence : *une littérature produite à la lisière de la littérature française (« textes émergents »)*
- Logique de l'inclusion/exclusion : *centre/périphérie : « régionalité » par rapport à la Métropole*
- Enjeu principal de l'écriture : *le fait d'être autochtone et s'exprimer dans la langue de l'Autre (langue qui deviendra « l'arme tournée contre l'oppresseur »)*
- Grille de lecture impliquée au sein de la critique : *ethnographique/anthropologique*

II. De 1956/62 aux années 80 : *période de la décolonisation et de l'indépendance*

- Territoire de référence : *les nouveaux pays (nations) indépendants*
- Canons de référence: *canons nationaux (littératures algérienne, marocaine, tunisienne)*

- Logique de l'inclusion/exclusion : *textes marginalisés au nom de la politique culturelle officielle (engagement politique, campagne d'arabisation).* Exils pour des raisons politiques (« écrivains contestataires ») et déplacement définitif de l'édition vers la France (la francophonie sera reléguée en position mineure par rapport à la culture nationale arabe)
- Enjeu principal : *l'engagement – formuler des messages politiques dans la langue de l'Autre dans les deux sens (contre le colonisateur ET contre le régime indépendant)*
- Grille de lecture impliquée au sein de la critique : *politique*

III. Les années 90 : *période de la mondialisation*

- Territoire de référence : l'espace postcolonial (pays d'origine ET la France (flux migratoire fort et phénomènes de mondialisation)
- Canon de référence : *textes pour la plupart marginaux dans le canon littéraire français, mais inclus au canon « francophone »*
- Logique de l'inclusion/exclusion : *l'appartenance à la Nation moderne.* Naissance de nouveaux phénomènes comme *la littérature d'immigration* en général et *la littérature beur* en particulier
- Grille de lecture impliquée au sein de la critique : *ET politique ET ethnographique/anthropologique*
- Enjeu principal : *inclusion / exclusion au sein de la Nation*

Un tel découpage chronologique peut être toujours contesté mais il permet en même temps de rendre compte de deux phénomènes importants. D'un côté, il laisse entrevoir les déplacements de *la logique « territoriale »* et celle du *fonctionnement institutionnel* de la littérature maghrébine de langue française entre les différentes périodes. De l'autre côté, il nous signale également *l'intérêt politique* constant qui se manifeste à l'égard de la revendication identitaire et de la langue d'expression même, aux deux côtés de la Méditerranée ou ailleurs. Ce dernier fait, c'est-à-dire sa « déviation » progressive par rapport à l'axe France-Maghreb et l'inscription dans un champ littéraire deviendra une clé de la transformation de la *réception* déjà pour les années 80. En effet, l'édition des auteurs maghrébins francophones mais aussi des textes critiques connaît un vrai essor en particulier au Québec et, grâce au nombre croissant des traductions, aux Etats-Unis (Sellin 1991) ainsi qu'au reste du monde occidental, alors que la production de langue arabe reste nettement moins importante à l'échelle mondiale.

En ce qui concerne les institutions et la critique, l'élargissement de la diffusion aura un deuxième impact important : au fur et à mesure, la littérature maghrébine de langue française cesse d'être une affaire entre la « Métropole colonisatrice » et la « périphérie colonisée », pour s'accomplir dans le champ littéraire francophone et mondial, tenant ainsi tête à son exclusion du canon métropolitain. Jusqu'aux années

90, les contextes de la réception changent alors considérablement par rapport aux décennies précédentes. Si la montée de l'islamisme radical ou la guerre civile en Algérie donnent une nouvelle occasion de focaliser l'attention du grand public sur la littérature du Maghreb – la popularité triomphante des auteurs comme Assia Djebar ou Tahar Ben Jelloun aux quatre coins du monde en témoigne – on peut observer une série de conflits aussi au niveau de la critique. Non seulement les interprétations se multiplient et se superposent, mais leur authenticité et leur intérêt, ainsi que les questions méthodologiques soulevées par elles feront également l'objet d'un débat critique.

LA COUPURE MÉTHODOLOGIQUE DES ANNÉES 90

En regagnant le terrain des questions théoriques, nous pouvons constater qu'une importante coupure méthodologique caractérise cette période. Relevant de l'influence très claire du discours théorique anglo-saxon sur un espace littéraire francophone affirmé, elle peut être située vers le milieu des années 1990 et consiste à la création d'une alternative au lieu du schéma binaire France/Maghreb, établi dans la tradition critique à partir des années '50. Ce dernier, affichait comme présupposé théorique la création d'un espace littéraire décolonisé, tout en valorisant l'opposition binaire *Moi/Autre* aussi bien pour les questions identitaires que linguistiques.

Néanmoins, des pratiques largement différentes s'esquissent des deux côtés de la Méditerranée. Au Maghreb, la critique « idéologique » semble gagner du terrain (Déjeux 1970 : 307-334) et fait constamment appel à la mémoire coloniale dans le but d'affirmer sa position décolonisée et nationale. En France, nous assistons à un mouvement inverse, les voix idéologiques étant réservées en premier lieu pour une critique de l'usage des valeurs et des pratiques traditionnelles dans les nouvelles sociétés et pour confronter pour la première fois la société française à la situation réelle de l'immigration. Au moins aussi importante sera en revanche l'étude des formes ou des pratiques langagières qui dépasse désormais la constatation pure et simple de l'usage correct d'un langage littéraire ou le sentiment de fascination par les *régionalismes* ou les *idiomes* que « l'Autre » insère à son discours de langue française.

Si le milieu plus réceptif des universités anglo-saxonnes (surtout américaines) a pu aussitôt réagir à l'essor de la littérature maghrébine de langue française, il a également contribué à la transformation du langage critique sur le domaine à partir des années 90. En remplaçant le discours soumis à l'enjeu de la dualité France-Maghreb, celui-ci a valorisé les clichés de la culture anglo-saxonne : *cultural studies*, *études postcoloniales*, *gender studies*, de même que les différents modèles épistémologiques des phénomènes « transculturels » (comme *hybridité* ou *métissage*)[9].

---

[9] Comme remarque H. Welzer (Welzer 1991 : 76), « *les constructions dualistes ne sont jamais adéquates aux réalités de la vie sociale.* »

Cette transposition des axes principaux des recherches – qui suit apparemment celle des œuvres mêmes vers un espace mondialisé – n'est pas uniquement géographique et implique un grand nombre de questions incontournables aux niveaux idéologique et méthodologique. Tels sont l'intérêt que les recherches réserveront ou non pour la mise en avant des préférences d'une francophonie institutionnelle ou encore la présence ou l'absence d'une prédilection marquée pour la question nationale[10]. La situation est d'autant plus embarrassante que ces intérêts changent parfois selon les bases théoriques ou tout simplement la provenance des critiques, et en particulier concernant la deuxième question. Or, par l'élargissement de l'horizon d'attente des années '90, insistant plus expressément sur une vision hybride/métisse des sociétés de référence postcoloniales[11], la nouvelle vague critique – pour revenir une fois de plus à la terminologie jaussienne – signale une provocation ouverte contre les clichés « binaires » de l'édifice critique colonial.

PERSPECTIVES POUR L'AVENIR

Afin de récapituler les grandes lignes de force des approches critiques, telles qu'elles se laissent entrevoir à l'heure actuelle, voici un tableau comparatif entre deux clichés que nous nommons respectivement *axe colonial* et *axe postcolonial*[12]

Axe « colonial »		Axe « postcolonial »
Dualité (France/Maghreb)	vs.	Hybridité, Métissage
Littératures « francophones »	vs.	Littératures « postcoloniales » ou « migrantes »
Emigration /Immigration	vs.	Migration/Exil
Déconstruction de l'espace colonial	vs.	Construction de l'espace postcolonial
Français et Maghrébins	vs.	Espace critique mondialisé

Néanmoins, ces « axes » ne peuvent pas être considérés de nos jours comme des métaphores des mouvements critiques ou des « écoles » qui s'ensuivent dans le

---

10 En effet, des auteurs comme St-Augustin ou Camus sont de plus en plus revendiqués par le canon national algérien.

11 Les publications de J-M. Moura (Moura, 1998 et 2001) signalent une première initiative pour étudier dans un contexte postcolonial les littératures francophones en général, même si la critique « maghrébine » s'est montrée particulièrement réticente à ce sujet.

12 Rappelons ici la distinction que C. Bongie (Bongie 1998 : 13) fait entre les termes *postcolonial*, *post-colonial* et *post/colonial* : « *Postcolonial will be used simply as an historical marker, covering approximately the last half of this century and describing certain societies that have been and still are under the formal or informal control of another nation, as well as the cultural artifacts that these societies have produced ; post-colonial will henceforth be limited to conveying the (purely ideological) hypothesis of a future that would be completely severed from colonialism – a fully liberated time that the «post/colonial» insistently puts into question.* »

temps ou se détruisent l'un l'autre. Il conviendrait plutôt de les interpréter comme des constructions paradigmatiques avec leur propre langage qui coexistent et s'affrontent, en participant largement au débat actuel sur les modèles par lesquels l'appartenance du texte maghrébin de langue française peut être appréhendée. Or, la gamme assez large des textes que la critique et les recherches universitaires mentionnent sous l'étiquette « maghrébine » cache parfois des situation bien différentes : il serait pratiquement impossible avec le même appareil critique les œuvres « autochtones » de langue française qui – bien que moins diffusées en Europe – continuent encore à paraître aux pays du Maghreb et la littérature *beur* qui s'impose davantage en tant qu'un phénomène multiculturel et urbain.

Une question toujours actuelle sera en outre celle qui s'esquisse autour du poids de l'institution littéraire francophone exploitant les parallélismes des espaces littéraires postcoloniaux : le Maghreb les Caraïbes ou l'Afrique noire, et son opposition à une francophonie politique officielle. Si cette dernière cherche constamment à estomper les origines anglo-saxonnes d'un discours *métis*, appliqué d'ailleurs avec un succès relatif pour étudier le métissage des genres (Bonn 2004a et 2004b) elle continue à le faire sous l'égide d'une notion de *postcolonialisme* qui semble être plus un constat chronologique pur et simple qu'une expérience épistémologique et culturelle originale. Comme V. Mishra et B. Hodge affirment en évoquant un postcolonialisme qui « avait lieu », une réponse claire à cet « impératif historique » (Mishra – Hodge 2005 : 375) serait absolument nécessaire afin d'éviter l'aboutissement à une notion ambiguë, et même vide de sens.

Il n'est pas alors difficile de conclure que pour cette littérature qui est née incontestablement d'une situation coloniale ce sont encore les bases de la définition – à savoir les références identitaires des textes maghrébins et la portée de la langue française dans leur délimitation – qui sont remises en cause par les questionnements théoriques. Un grand défi de ces années 2000, certes, sera d'accepter définitivement la pluralité des discours qui les explicitent.

BIBLIOGRAPHIE

Ammi, Kebir M. (2002), « Ecrivain maghrébin, dites-vous ? » *Expressions Maghrébines*. 2 : 95-97.

Begag, Azouz (2006). « Of Imposture and Incompetence. Paul Smaïl's Vivre me tue ». *Researches in African Literature*. 37 : 63-79.

Bongie, Chris (1998). *Islans and Exiles. The Creole Identities of Post/Colonial Literature*. Stanford : Stanford University Press.

Bonn, Charles (1990). *Anthologie de la littérature algérienne : 1950-1987*. Paris : le Livre de poche.

Bonn, Charles (2004a). *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*. Lyon : L'Harmattan.

Bonn, Charles (2004b). *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Lyon : L'Harmattan.
Compagnon, Antoine (1998). *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
Dib, Mohammed (1996). *Au café*. Arles : Actes Sud.
Déjeux, Jean (1970). *La littérature maghrébine d'expression française (conférences.)* Alger : Centre culturel français.
Déjeux, Jean (1992). *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris : PUF.
Feraoun, Mouloud (1972). *L'Anniversaire*. Paris : Seuil.
Merad, Ghani (1976). *La littérature algérienne d'expression française : approches socio-culturelles*. Paris : Pierre Jean Oswald.
Mishra, Vijay – Hodge, Bob (2005). « What Was Postcolonialism? » *New Literary History*. Vol. 36, n° 3 : 375-402.
Moura, Jean-Marc – Bessière, Jean (dir.) (2001). *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris : H. Champion.
Moura, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France.
Salha, Habib (1990). *Poétique maghrébine et intertextualité (thèse)*. Paris : Université Paris 13.
Salha, Habib (1992). *Poétique maghrébine et intertextualité*. Tunis : Publications de la Faculté des lettres de La Manouba.
Sellin, Eric, (1991). « Fortune de la littérature maghrébine en Amérique du Nord ». *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*. 59-60 : 253-258.
Tadié, Jean-Yves (dir.) (2007). *La littérature française : dynamique & histoire I-II.* Paris : Gallimard.
Tenkoul, Abderrahman (1994). *La littérature marocaine d'écriture française : réception critique et système scriptural (thèse)*. Paris : Université Paris 13.
Walzer, Michael (1997). *Pluralisme et démocratie*. Paris : Esprit.

Robert Varga

APPROACHES OF THE MAGHREBI LITERATURE WRITTEN IN FRENCH: THEORETICAL MILESTONES FOR AN OVERVIEW OF A HALF-CENTURY LONG LITERARY CRITICISM (1950-2000)

Summary

Although the appearance of the Maghrebi literature written in French could be dated only from the 1950's, it is continuously spreading among the public audience as well the

academic and university circles. However, the daemon of the theory (term of A. Compagnon) is undoubtedly present and the critical discourse needs to face with the ever-changing transformation of the Horizons of expectations, as well with the migration and globalisation which are phenomena brought with the second half of the 20th century. On the one hand, the grand theories have difficulties in avoiding the misconception of the continuity between the colonial literature and that of the "beur" literature, on the other hand, the influence of the postcolonial discourses and the political messages formulated by the politics of francophony are provoking serious debates within the contemporary criticism. Evoking the primary statements of the 1950's critical discourses and the main quandaries such as geographical, linguistic, political dilemmas regarding definability, we are also going to reconstruct the possible threshold for a historical approach and to set a governing principle for the future.

Key words : Maghrebi literature, postcolonialisme, identity, reception theory, multiculturalism, francophony

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Ljiljana Matić
Faculté de Philosophie, Novi Sad

lilimat@nadlanu.com

UDK 82.091-311.6
821.133.1.09-311.6
94(497.11”1389”

LA DESTINÉE DU PEUPLE SERBE À LA VEILLE ET APRÈS LA BATAILLE DE KOSSOVO DANS LE ROMAN DE MILÉNA NOKOVITCH *ET LA NUIT OTTOMANE TOMBA SUR KOSSOVO*

Miléna Nokovitch est une romancière française d'origine serbe fière de ses racines. C'est pourquoi elle raconte orgueilleusement à ses compatriotes français l'histoire sur le passé glorieux du peuple serbe, héritier de la culture byzantine et dont les rois – grâce aux liens de mariage – furent proches des familles régentes les plus illustres de l'Europe du Moyen Age. Dans son roman historique *Et la nuit ottomane tomba sur Kossovo* M. Nokovitch nous présente le tableau de la Serbie de la deuxième moitié du XIV[e] siècle, de cet État puissant à la lisière de l'Occident chrétien.

Mots-clefs**:** littérature française, littérature comparée, roman historique.

Les coutumes et les arts de la Serbie médiévale portaient le sceau de l'influence de la reine française Hélène d'Anjou, cousine germaine de Saint Louis. Maints détails et aspects de l'existence journalière à la cour du prince Lazar font revivre le mythe de l'apogée de la puissance et de la prospérité de l'État serbe médiéval. C'est justement cette richesse qui devient l'objet de la convoitise des conquérants ottomans et – après la bataille de Kossovo – les seigneurs serbes disparaissent de la scène historique, alors que la princesse Olivéra est contrainte à épouser Bajazet. Cette union, d'abord forcée et puis muée en passion, née à la cour du sultan, porte les marques de la splendeur orientale et des parfums incitant le souverain aux plaisirs charnels. Par cette étreinte mortelle Miléna Nokovitch souligne l'écroulement de la chrétienté à l'Est devant la force véhémente de l'Islam et c'est à travers la destinée tragique des individus qu'elle démontre le cataclysme d'une civilisation, opprimée pendant plus de quatre siècles par les conquérants venus de l'Asie. Olivéra, la sultane tragique, doit se résigner à son sort et accepter le fait que c'est en raison des intrigues que son époux a perdu la guerre de l'influence pour ensuite perdre la vie; la défaite personnelle d'Olivéra représente ainsi l'image de la défaite de sa patrie serbe.

Il faut noter que le prénom de la mère de M. Nokovitch était Militza et qu'elle a élevé sa fille sur le cycle de Kossovo. C'est pourquoi la romancière française réussit si bien à recréer la destinée du peuple serbe à la veille et après la bataille de Kossovo, et grâce à ses phrases claires et pittoresques écrites dans une langue qui a pendant des siècles été la langue de la diplomatie – le mythe de Kossovo continue à vivre en accord avec la meilleure tradition de la littérature européenne.

En outre, grâce à son éducation française, M. Nokovitch connaît bien le plus important manuscrit enluminé français *Très Riches Heures du duc de Berry*, un livre d'heures contenant des psaumes, datant de l'année 1416. Dans son roman elle donne les mêmes descriptions de la vie journalière des seigneurs, des serfs et des vilains que nous trouvons dans le calendrier peint par trois frères de Limbourg. En effet, dans l'Occident médiéval, c'était la coutume de faire faire des livres d'heures ou des calendriers : la société était rurale et les activités des hommes se déroulaient en accord avec des cycles des saisons et des fêtes religieuses. La vie monastique et ecclésiastique se déroulait d'après les heures canoniques et à cette époque un laïc n'avait pas la même conception du temps que de nos jours: au lieu du temps linéaire, il avait une conception cyclique, basée sur la durée et sur le renouvellement, et qui ne pouvait être troublée que par la sensation du lent vieillissement. Le livre d'heures commençait d'habitude par un calendrier, et sur les pages de mois respectifs étaient représentées des scènes d'une activité humaine liée à ce mois.

Dans *Très Riches Heures du duc de Berry* les mois de janvier, avril, mai, août et décembre présentent les scènes de la vie des grands seigneurs (l'échange des étrennes; les fiançailles; la fête du 1er mai, la fête de l'amour; chasse au vol; chasse au sanglier), tandis qu'en février est présentée la vie dure des paysans pendant l'hiver et les mois de mars, juin, juillet, septembre et octobre montrent les travaux champêtres (labourage; semence; coupe de la vigne et garde des troupeaux de moutons; moisson et glandée). Donc, le calendrier reflète un monde rural dans lequel la richesse repose sur la terre et c'est aussi une œuvre en l'honneur de la paix offrant l'image du bon règne et reflétant l'idée de la monarchie, voire du royaume national et territorial dans un royaume invisible. Le paysage présenté est un endroit enchanté, où l'on travaille entouré de plaines, de vignes, de vergers et de futaies et qui est entrecoupé par des courants d'eaux. La sécurité, la sérénité et l'ordre public y règnent. Le livre *Très Riches Heures du duc de Berry* a été exécuté lors de la Guerre de cent ans et il n'en mentionne pas les horreurs, mais cet idéal de la paix auquel croyait le duc disparu dans la boue lors de la bataille d'Azincourt le 25 octobre 1415.

Si dans le roman *Et la nuit ottomane tomba sur Kossovo* nous découvrons beaucoup de similitudes dans la manière de vivre des princes et des seigneurs, si les paysans s'occupent de mêmes travaux et les grands s'adonnent aux mêmes plaisirs, dans l'espoir que la guerre contre les Turcs sera ou évitée ou gagnée, la bataille à Kossovo, le 15 juin 1389 va mettre le terme à un mode de vivre et détruire le rêve de la vie paisible se déroulant entre les travaux champêtres pour se procurer des vivres

et entre les obligations du souverain, les fêtes à la gloire des saisons de l'année, où la prière et les visites des églises et des monastères représentaient des occupations journalières.

Le titre du roman *Et la nuit ottomane tomba sur Kossovo* met en relief d'une part la familiarité avec la nature et l'alternance du jour et de la nuit, et de l'autre il annonce symboliquement la défaite de l'État serbe médiéval, réputé et éclairé, devant l'invasion des Seldjoukides de l'Asie Mineure. Il n'est pas insignifiant que la première partie soit intitulée „Le printemps", où dans les quatorze chapitres on se familiarise avec le puissant État féodal, avec ses princes, seigneurs, villes fortifiées, églises et monastères, où la vie de tous les jours se déroule comme dans un Paradis terrestre, en accord avec les lois naturelles, laïques et ecclésiastiques. La partie, „Les Osmanlis reviennent" peint en huit chapitres les villes turques et les palais du sultan pleins de parfums exotiques, de fastes et d'intrigues du harem, et Mourat forgeant des projets contre la Serbie chrétienne. La partie centrale décrit en huit chapitres „La bataille de Kossovo". „La nuit ottomane", décrit en sept chapitres la situation en Serbie après la mort du Prince Lazar, la cinquième partie, „La Sultane", est dédiée à Olivéra qui, en gage de paix, devait épouser le sultan Bajazet, et „L'Occident tremble" décrit le danger de l'invasion de l'Europe Occidentale par les Turcs et l'impuissance des seigneurs à résister à l'armée ottomane, puissante et bien entraînée.

Le roman de M. Nokovitch commence en automne, une année avant la bataille de Kossovo. Les seigneurs serbes avec en tête le Prince Lazar se préparent à partir à l'aube à la chasse aux perdrix. À l'instar de Charlemagne, le prince serbe, à soixante ans, se tenait toujours droit et imposant dans sa selle, ses deux fils Stefan et Vouk chevauchant derrière lui par marque de respect, tandis que son épouse Militza et sa cousine Yéfimia les regardent partir du chemin de ronde. Il est évident que l'État serbe était l'héritier de Byzance par l'étendue qu'il occupait et par la somptuosité de ses villes fortifiées et du château avec la cour pavée de marbre et son bassin de marbre autour duquel des paons se promenaient sur le parterre parsemé de touffes d'iris blancs et violets. La capitale de Krouchévatz et le château où était installée la cour font penser aux châteaux que l'on voit dans les *Très Riches Heures du duc de Berry*. À l'instar du duc défendant son État contre les Anglais, le Prince Lazar fut le souverain capable d'assembler la noblesse pour défendre la chrétienté contre l'Islam ottoman. Pour être constamment informé des activités de ses grands, le Prince les avait attirés vivre dans son entourage:

> C'était Lazar lui-même qui, une dizaine d'années plus tôt, avait érigé la cité de Krouchévatz et son château. Il y avait installé sa cour, et, pour le rejoindre, les nobles avaient quitté leurs maisons et palais de Prizren et de Skoplje, villes royales du temps de l'empereur Douchan. (Nokovitch, 1985: 11)

En accord avec les coutumes régnant au Moyen-âge dans l'Europe tout entière, la ville et le château étaient ceints de murs, la vie se déroulant à l'intérieur et à

l'extérieur de l'enceinte d'après l'ordre préétabli et d'après les occupations des habitants. Krouchévatz, avec ses quinze mille habitants, était bien fortifiée, défendue par un haut mur de pierres légèrement ocrées. Dans le bas de la ville vivaient les paysans et les serfs, les commerçants et les artisans, ainsi que les nobles moins riches. Dans la haute ville logeaient les grands seigneurs et l'entourage du prince. De la colline sur laquelle se dressait le château on voyait les vergers et les vignobles, ainsi que les forêts de chênes dont les glands servaient à nourrir des milliers de porcs sur les fermes princières. Au pied du château s'érigeait l'église de Sveti-Stefan aux lourdes coupoles de plomb. Devant l'église, les nobles serbes en armures ou en habits de soie attendaient leur prince avec le grand fauconnier. La puissance de l'État serbe est soulignée par la présence des représentants des pays vassaux et la conversation montre que les Serbes étaient apparentés et avaient de forts liens avec la plupart des maisons régentes de l'Europe Occidentale.

Lazar, réputé pour son amour pour la chasse, avait reçu en cadeau du roi Charles VI – son parent grâce à Hélène d'Anjou, fille de Charles Ier, roi de Naples, et cousine germaine de Louis IX – douze faucons, dont l'un, tout blanc, fut appelé Bilak. Il montait une jument blanche couverte d'un tapis de gala de soie brodée de l'aigle bicéphale. Le souverain portait un habit de chasse de soie verte et un casque orné de zibeline soulignant son visage osseux avec une barbe grisonnante taillée en pointe, et le gant sur lequel il portait son faucon était serti de pierres précieuses. Il était respecté par son escorte et le peuple criait en souhaitant une longue vie à lui et à sa famille.

Sur le chemin vers la montagne de Gotch couverte de futaie, le Prince et son escorte chevauchent à travers la plaine et passent le pont de pierre fortifié sur la Morava, en rencontrant des paysans laborieux:

> Dans le paysage plat, les chaumes des dernières moissons mettaient des taches blondes. Les laboureurs, vêtus de tabliaux bleus, poussaient dans la terre dure, brûlée par le soleil et la sécheresse, la charrue que les boeufs tiraient devant. Les paysannes, dans leurs longues robes de laine aux gros boutons d'argent, coiffées de leur fichu de coton à fleurs, allaient d'un sillon à l'autre. (Nokovitch, 1985: 15)

Les coutumes ancestrales voulaient que les semailles de chanvre et de lin soient réservées aux femmes, tandis que celles de froment et de seigle appartenaient aux hommes. Ils enfouissaient dans le sillon un morceau du gâteau rituel, la barzanitza, jetant le reste aux oiseaux. Les gens s'approchaient pour saluer le Prince, en priant Dieu de garder le souverain et que ses seigneurs épargnent leurs terres.

De l'autre côté de la Morava la suite rencontre des dodoles, de jeunes filles nues, parées de fleurs et de feuillages, qui dansaient entre des saules et des roseaux, en chantant des chansons en l'honneur des fées de la pluie. Ensuite, sur le plateau, le festin sanglant des faucons sur des perdrix montre la manière dont la noblesse s'amusait et présage la bataille de Kossovo qui allait changer l'histoire serbe.

Pendant que Lazar passait son temps à la chasse, Militza restait au château, dans lequel se trouvait une salle réservée aux réceptions.

> C'était une sorte de haute galerie réservée aux visites officielles. Les fenêtres en ogive étaient fermées par des verres colorés et gravés qui tamisaient la lumière du matin, tandis que les torches de résine, qui brûlaient encore, mettaient de rouges reflets ondoyants sur les tapisseries et jusqu'au plafond caissonné. (Nokovitch, 1985: 21)

Pourtant, Militza préférait passer son temps dans ses appartements dans la tour hexagonale, qui dominait la forteresse. Là-bas, elle se sentait protégée des intrigues de la cour et des potins des serviteurs et elle pouvait réfléchir, travailler et recevoir. D'habitude, elle se levait avant l'aube et, à la lueur des torches et des lampes à huile, elle rédigeait ses lettres, ses notes à ses serviteurs, ses commandes au grand intendant. Après les matines, le long de la journée elle visitait les malades à l'hôpital et les familles pauvres vivant dans les maisons qu'elle avait fait construire. Par compassion, elle prenait soin des veuves, des orphelins, des femmes répudiées et des lépreux laissés sur le chemin. Et encore, elle recevait en audiences des visiteurs, des artistes, des architectes. Elle tenait le goût du beau de son père, Youg Bogdan, et elle avait obtenu une bonne éducation à la cour de Serrês. Pendant qu'elle était assise auprès de la cheminée avec une plaque ornée de lions héraldiques en brodant une étole pour le pope de l'église de Sveti-Stefan, elle songeait à ses enfants, cinq filles et deux fils, mais aussi au grave danger que les Osmanlis représentaient pour la Serbie. Épouse dévouée et bonne mère, la Reine était aussi une femme intelligente et s'occupait d'affaires d'État à sa manière retenue, désirant aider son époux. Son intelligence se reflétait sur son visage. À trente-huit ans, elle avait „un visage frais et lisse, aux grands yeux sombres. L'ovale était régulier. Le nez était un peu trop long. Mais d'un dessin ferme et très fin. Le front était plutôt étroit, mais haut et pur de toute ride". (Nokovitch, 1985: 24) Cette femme sage avait une alliée en Despotitsa Yéfimia.

L'influence et le faste byzantins se manifestent aussi dans la manière de s'habiller et dans les parures. Militza porte des peignes en ivoire, Yéfimia une robe de soie vert pâle avec une ceinture à boucle d'or, et Olivéra une robe bleue et les bracelets d'émaux de Raguse. Yéfimia, la première poétesse serbe et une femme intelligente, enseignait à Olivéra l'histoire, les langues étrangères et l'étiquette de la cour, tandis qu'à la bibliothèque à la porte monumentale en bois de cèdre, à la table octogonale aux incrustations de nacre et d'ivoire, des dames de la cour, en robes de soie comme pour une réception et les cheveux tirés et retenus par un filet de minces fils d'or, recopiaient des manuscrits pour des églises.

Au-dessus de la bibliothèque était aménagée une salle d'études pour des enfants royaux qu'on atteignait par un étroit escalier de pierre, qui tournait sur lui-même, dont les murs ornaient des fresques des personnages de la lignée des Nemanitch, de taille humaine, en somptueux habits de soie brodés de fils d'or et ornés de pierres précieuses. Là l'histoire rejoignait la légende et y étaient présentés des églises et des

monastères dont les fondateurs étaient les rois serbes. Sur une table de marbre servant de pupitre se trouvait une carte vénitienne de l'Europe, de la France à Constantinople, sur laquelle Yéfimia expliquait à Olivéra l'importance des batailles de la Maritza et de Plotchnik en démontrant le danger provenant des Turcs:

> Tu vois, c'est notre situation qui fait notre malheur. Nous sommes à la charnière de la Chrétienté à l'ouest, et de l'Islam à l'est. Tous les chrétiens sont derrière nous à gauche, tandis que là, à droite, les Osmanlis sont immédiatement devant nous. (Nokovitch, 1985: 33)

Les Turcs se trouvaient déjà à Nich, plus bas à Sofia, mais aussi au sud, à Serrês. Les Serbes avaient tué beaucoup de Turcs à Plotchnik, mais ils avaient subi une défaite fracassante à la Maritza, ce qui a ouvert la porte de la Serbie aux Ottomans et leur avait laissé le pouvoir sur le sud du pays. Et tout cela remontait très loin, avec la rivalité entre Constantinople et la Serbie, lorsque le roi grec avait donné sa fille en mariage à Orkhan, le père du sultan Mourat, ce comment les Turcs étaient arrivés sur le continent. On disait que la cause en était aussi l'anathème du patriarche de Constantinople, Calliste, contre les Serbes, mais la vraie raison en était la désunion et l'ambition personnelle de ses seigneurs, les intrigues, les trahisons et leurs égoïsme. Le Prince Marko, dont le père Voukachine est mort à la bataille sur la Maritza, perdit toutes ses terres, excepté Prilep, et fut obligé de devenir le vassal de Mourat. Mais, dans son âme, il n'a jamais accepté Mourat pour suzerain et il a découvert à Yéfimia que les Vénitiens et les Génois n'ont jamais vendu autant d'armes aux Turcs. Il était évident que la bataille décisive contre les Turcs était proche et inévitable.

M. Nokovitch compare les différentes manières de vivre à la cour serbe et à celle dans la capitale de Brousse, où était pratiquée l'étiquette byzantine et le luxe hérité de la Perse. Bajazet s'y adonnait à sa liaison passionnelle avec son précepteur Khamil Pacha et les intrigues y étaient le moyen de s'assurer une bonne carrière. Mourat passait souvent son temps à Andrinople, aujourd'hui Edirne, où le jeune prince visitait le harem ou passait des nuits avec son amant. Bajazet était beau et sensuel, et il suivait ses instincts aussi bien dans des salles du palais que sous la tente dans le désert, où il se rendait avec son vizir et les nomades chasser des léopards.

La devineresse bulgare Thamar a prédit à Bajazet qu'il aurait une destinée exceptionnelle, qu'il vaincrait les chrétiens, qu'il irait d'une victoire à l'autre et qu'il épouserait „une princesse chrétienne aux cheveux de blé et aux yeux d'azur“. (Nokovitch, 1985: 54) C'est en recourant à la ruse que Mourat rompit la liaison de son fils avec le vizir, en envoyant celui-ci comme son représentant en Macédoine, faisant semblant qu'il s'agissait d'une nomination d'honneur. N'osant pas contredire le sultan, le vizir se vengeait sur le peuple serbe, qui se souvient de sa cruauté.

M. Nokovitch dédie quatre derniers chapitres de la première partie du roman à l'histoire légendaire de Lïouba, fille de Youg Bogdan et épouse du Ban Strahinïa, dont l'adultère avec Ali, dont la mère fut une Serbe, est chanté et célébré. Froide et re-

tenue, la jeune femme ne pouvait pas répondre à l'amour de son époux, avec qui elle était mariée pour renforcer les liens entre les nobles. Souffrant à cause de la jalousie de sa belle-mère elle s'était consacrée à la prière et aux bienfaits et allait au monastère de Sveti-Stefan. Le chemin menait à travers des futaies et des plaines fertiles, des ponts de pierre ou de bois sur la Sitnitza, à travers des vignes et des pruniers, et „des serfs, hommes et femmes, coiffées de bonnets de laine rouge et vêtus de surcroîts bleus, sarclaient la terre". (Nokovitch, 1985:80) Elle distribuait aux gens des ducats, des pains de froments et des fromages de brebis, bref, elle se comportait comme une châtelaine serbe de l'époque. Mais, entre les bras de son ravisseur, la jeune femme découvre la passion et les plaisirs charnels, pensant que son mari ne l'acceptera plus jamais. Mais, tout à fait inattendu pour l'orgueilleux seigneur, Strahinïa trouve la force de pardonner à son épouse infidèle, se contentant de tuer Ali en duel. Grâce à tout cela, le Ban et Lïouba sont devenus le couple légendaire, et la romancière souligne l'éducation de la noblesse serbe et sa connaissance de la littérature de l'Europe Occidentale :

> Des environs, de Dalmatie, du royaume de France, le Ban invitait des trouvères, des danseuses, des musiciens. Il donnait des festins et y conviait les seigneurs du voisinage. Les conteurs détaillaient longuement les malheurs d'Iseult la blonde, d'Iseult aux blanches mains et les hauts faits des chevaliers de la Table Ronde. Et il semblait à chacun qu'Iseult désignât Lïouba elle-même, et que toutes les qualités héroïques des chevaliers, le Ban le présentait justement. (Nokovitch, 1985: 105)

Pendant que la noblesse serbe chassait, en prenant plaisir dans le répit entre les batailles, le sultan Mourat préparait son armée pour écraser les chrétiens. Au début du printemps de l'année 1389, dans la roseraie du palais de Brousse, il assistait à l'éclipse du Soleil prédite par son astrologue. La nuit à midi fut expliquée comme la défaite de la chrétienté et la suprématie des Osmanlis si les armées de Mourat attaquent les Serbes avant la moisson. Les marchands ont apporté à Krouchévatz la nouvelle qu'une armée puissante se rendait vers Plovdiv, mais Lazar se fiait en ses alliés Bosniaques, Bulgares, princes albanais et Hongrois. Les villes étaient bien fortifiées et bien défendues, et les Serbes organisaient les tournois de printemps „selon la tradition, le troisième dimanche après Pâques". (Nokovitch, 1985: 117) Les ambassades de Tsarigrad, de Venise, de Gênes y étaient présentes, tandis que Yéfimia et Olivéra s'étaient rendues à Gratchanitza pour assister à la liturgie. Cela a calmé des sujets paysans, mais non pas des marchands et des artisans, qui avait ouï dire par leurs amis étrangers que deux galères armées par le pape Urbain VI pour défendre l'Orient chrétien ne suffisaient pas contre la marée terrestre des janissaires de Mourat.

Yéfimia invite Dara de Boudva, de prévoir le destin de la Serbie. Celle-là affirme qu'on vient d'entrer dans la funeste période des treize lunaisons et qu'à cause

de la conjonction des planètes „la lune fera peser sur la Serbie tel un astre de nuit et de mort“. (Nokovitch, 1985: 125) Elle prédit que le Croissant va écraser la Croix, que telle en est la destinée et que personne n'y peut rien puisque Dieu le veut. C'est pourquoi la nuit ottomane tombera sur Kossovo. Dara offre à despotitsa une croix en or brillante de pierres précieuses qu'elle avait trouvée au milieu d'un champ de fleurs près de Tsarigrad, et Maksim donne à Olivéra un talisman pour la protéger s'il meurt: une toughra, bijou orné de saphirs et de rubis qu'on porte sur le turban, obtenue d'un Turc mourant que Maksim a aidé. M. Nokovitch dévoile l'identité du noble Turc Khamil Pacha, en liant symboliquement par ce bijou la destinée de Bajazet et d'Olivéra: son fiancé mourra à la bataille de Kossovo, et le jeune sultan reconnaîtra dans ses mains la toughra de son ancien amant.

Le présage de l'issue tragique de la bataille contre les Turcs et du mariage non réalisé entre Olivéra et Maksim est donné à travers deux rêves étranges. D'abord le Prince Lazar a rêvé d'avoir la possibilité de choisir entre la victoire, le bonheur terrestre et le bien-être de son État ; et entre la défaite de son armée et sa propre mort en échange de l'empire céleste, le prince pieux opte pour cette dernière. Deux jours plus tard, Olivéra a fait un rêve voyant ses noces sous le signe de néfastes augures: l'église ornée de soucis, fleurs réputées de porter malheur, des fresques et l'arbre généalogique des Nemanitch disparus des murs. Tout présageait que la vie idyllique dans la prospérité s'achevait et que la destinée du peuple serbe serait de périr et de souffrir.

Dans la troisième partie du roman M. Nokovitch décrit la bataille de Kossovo, la plus connue de l'histoire serbe, dans laquelle se sont confrontés la chrétienté et l'islam. Lazar, réputé pour sa piété, s'était résigné à son destin et attendait avec sérénité de donner sa vie pour sa foi et son pays. Le vieux Youg Bogdan, lui, représentant de la lignée des guerriers, attendait avec impatience de lutter contre les Turcs, mais ceux qui avaient participé à la bataille de Plotchnik étaient plus prudents et conseillaient de ne pas sous-estimer l'ennemi, Mourat étant rusé et son armée bien équipée et fanatiquement motivée pour lutter contre la Croix. Il tardait aux jeunes de se confronter aux Turcs, convaincus en leur victoire et festoyant à la veille de la bataille. La splendeur et la richesse de la noblesse serbe étaient visibles même dans le camp militaire: des tentes étaient en soie, le sol recouvert de tapis, la vaisselle en or et en argent, et des coupes serties de pierres précieuses. Les vêtements brodés aux fils d'or et d'argent, parés de perles et de pierres précieuses, pouvaient rivaliser avec toute cour européenne.

La disposition de l'armée était typique pour le Moyen Âge: des chevaliers à destrier ordonnés en rangs serrés, et devant eux des archers et des hommes à pied armés de lances, d'épées et de massues. Les chevaliers serbes portaient des armures et des cottes de mailles, des heaumes en or et en argent sur la tête, ce qui représentait un grand poids dans la journée chaude, tandis que les Turcs en tuniques de soie et en amples cottes de mailles avançaient légèrement, leurs turbans ressemblant aux nuages multicolores. Cent mille soldats bien armés de sabres, de lances et de flèches étaient

prêts à se ruer sur l'armée serbe, Mourat ayant renoncé aux chameaux et ayant opté pour des archers et des hommes de pied. Les Turcs étaient unanimes dans le désir de sacrifier leur vie en l'honneur d'Allah, et dans le camp serbe le désaccord et la trahison menaçaient d'affaiblir considérablement les forces serbes. Suite à l'accusation de Vouk Brankovitch, Miloch Obilitch décide de montrer sa fidélité envers Lazar par l'assassinat du sultan. Il semblait que les Serbes allaient remporter la victoire, ayant brisé l'aile gauche de l'armée de Mourat mais Miloch, après avoir tué le sultan, perd la vie sous la pluie de flèches et de coups de sabre. Au lieu de se décourager après la perte du chef, les Turcs sous Bajazet remportent la victoire, malgré le haut prix qu'ils devaient payer.

Sur le champ de Kossovo ont péri le Prince Lazar et ses seigneurs, les Turcs ont incendié leur camp et pillé tous les objets précieux et Bajazet est devenu le maître puissant de l'État serbe. La prédiction s'était accomplie et la nuit ottomane est tombée sur Kossovo, Militza a dû rassembler ses forces et donner sa fille Olivéra pour épouse au sultan et envoyer ses fils, Stéfan et Vouk en otages et garants de frêles pactes avec Bajazet que celui-ci épargnera le peuple, les églises et les monastères serbes. Cette femme intelligente a dignement succédé à son époux sur le trône, ayant empêché Vouk Brankovitch de se proclamer régent sur ses voisins, et s'étant mise en accord avec ses vassaux sur les intérêts communs, toute consciente pourtant qu'elle ne pouvait pas négocier avec Bajazet ni lui poser des conditions. Après la bataille de Kossovo, le sultan désirait élargir son pouvoir sur la Bulgarie, la Pologne, la Hongrie et la Valachie. Prêt pour de nouveaux massacres, il a refusé l'offre de Venise de signer le pacte de non-agression. „La Sublime Porte prétend désormais tenir le monde entier comme un œuf dans sa main.“(Nokovitch, 1985: 226), a-t-il dit aux ambassadeurs de Venise à Brousse. De même, il était implacable envers les émissaires serbes qui lui apportaient des cadeaux de Militza: faucons, étoffes précieuses, gants de cuir brodés de perles, de somptueux harnais et selles, brocards de Gênes, écritoires en argent et coupes en or, ainsi qu'impôt en pièces d'or. Voulant accomplir la prédiction de Thamar, il désirait épouser Olivéra, aux „cheveux pâles comme la lune et [aux] yeux d'un bleu transparent comme les eaux d'un lac de montagne“ (Nokovitch, 1985: 227), et exigeait que ses frères deviennent vassaux du Croissant. Il considérait son mariage comme un honneur et comme utile pour les deux peuples, puisque tout le monde louait la beauté et l'intelligence de la princesse. La seule concession de Bajazet fut l'affirmation qu'Olivéra pourrait pratiquer sa religion sans contrainte, vu le fait que l'empire ottoman tolérait toujours aux juifs et aux chrétiens instruits la continuation de la pratique de leur foi.

Olivéra était consciente du fait que son mariage serait utile pour la couronne et elle trouvait la consolation en Dieu. Malgré le fait qu'elle comprenait les raisons d'État et l'intérêt du peuple serbe, elle était profondément malheureuse à la pensée d'avoir à vivre enfermée dans le harem, entourée de femmes et d'esclaves dont elle ne comprenait pas la langue. Après le mariage célébré dans la mosquée Allaça-Hisar

près de Nich, elle devait partir avec sa suite à Brousse, et Yéfimia la consolait en soulignant que depuis longtemps les sultans avaient accepté l'étiquette de Tsarigrad, qu'on y parlait, à part le turc, le persan et l'arabe, les langues slaves et que Validé, la mère de Bajazet et la princesse grecque, douce et instruite, allait l'accueillir à bras ouverts. En outre, la prédiction de Dara disait que la beauté d'Olivéra sera son arme puissante et son bouclier auprès de Bajazet, un fin lettré.

Miléna Nokovitch mêle adroitement l'histoire et le mythe de Kossovo, les prédictions et les événements, l'histoire d'amour entre Bajazet et Olivéra et les campagnes du sultan contre les pays de l'Europe Centrale et Occidentale. Elle dit ouvertement que tous les Serbes n'ont pas approuvé la décision de Militza de donner sa fille par raisons d'État pour épouse au sultan, ce qui pourrait s'expliquer comme un geste sage pour le bien-être du peuple et comme une nouvelle preuve de faiblesse. Pourtant ce geste maternel de renoncer à ses fils et à sa plus jeune fille pour soulager la position de son peuple vaincu est digne de louange et c'est le signe d'une souveraine sage, qui sacrifie ses sentiments personnels pour le bienfait de ses sujets. Les jeunes gens et la fille, conscients de leur devoir, prématurément mûris, acceptent fermement leur destin. Olivéra embrasse son devoir envers Dieu, la Couronne et sa position de princesse, et elle aura sa récompense: Bajazet et elle s'éprennent l'un de l'autre, ce qui rend sa position de Sultane plus facile sinon plus agréable, puisqu'elle devra se confronter aux intrigues de la cour et à la politique.

Les cinq chapitres dans le livre sont dédiés à la vie d'Olivéra dans le harem de Brousse, dans les salles recouvertes de marbre dans lesquelles les époux ont découvert une passion mutuelle l'un pour l'autre. Mais, la beauté d'Olivéra ne suffisait pour dompter le désir de Bajazet de conquérir le monde et une trentaine de pages du roman sont consacrées aux événements historiques et à la défaite de Bajazet. Le roi de la Hongrie Sigismond avait appelé aux secours ses voisins, incités dès 1394 par le pape Boniface IX à la guerre sainte. Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, y répondit le premier et mit son fils Jean de Nevers à la tête de l'armée prête à défendre la chrétienté. Les Allemands, les Anglais, les Italiens et les Polonais s'étaient joints aux Français et tous, ils étaient convaincus de pouvoir écraser Bajazet. Mircea,

Prince de Valachie, les a rejoints près de Bouda et ils ont tous décidé de s'emparer de Nicopolis, au sud du Danube, en Bulgarie. Bajazet, dont l'armée était assemblée à Ternovo, a réussi de les vaincre le 25 septembre 1396. La ville au nom symbolique, „Ville de victoire", était funeste pour les chrétiens, mais Bajazet a de même payé un haut prix pour vouloir conquérir le monde, à l'instar d'Alexandre le Grand: il fut écrasé par Tamerlan et ses cent mille cavaliers en 1402, dans la plaine d'Ancyre. Un an plus tard, emprisonné et humilié, Bajazet meurt, tandis que Timour permet à Olivéra de rentrer en Serbie.

Miléna Nokovitch a écrit un roman qui peint la destinée de la Serbie au Moyen Âge et sa défaite devant l'invasion des Ottomans. Il a fallu attendre l'année 1912 pour que le dernier Turc quitte la Serbie et ce n'est que le 28 août 1924

qu'à Détchani le Roi Alexandre I[er] de Yougoslavie a allumé les cierges offerts par la Reine Militza avec le vœu de les allumer lorsque la Serbie se serait libérée des Turcs. La flamme des cierges sauvegardés depuis 1390 a symboliquement marqué que la nuit ottomane sur Kossovo s'était terminée et que le peuple serbe a enfin vu se lever l'aurore lui promettant un avenir meilleur. À part le Prince Lazar et ses seigneurs morts à la bataille de Kossovo, trois femmes ont marqué l'histoire serbe médiévale: la Reine Militza, qui a régné en Serbie entre 1389 et 1393, la gardant pour son fils Stéfan; la sage despotitsa Yéfimia l'aidant en diplomatie par ses conseils; et Olivéra, devenue Sultane pour les raisons d'État et qui, après son retour en Serbie, vivait la plupart du temps à Raguse. Les deux moniales sont enterrées au monastère de Lïoubostinïa, dans lequel elles s'étaient retirées et aidaient leur peuple de telle manière que le souvenir de leurs bienfaits et de leurs sacrifices vit toujours dans le peuple serbe. Miléna Nokovitch, une Française d'origine serbe, a raconté l'histoire tragique de son peuple et de la chrétienté d'Orient en utilisant la belle langue française et elle l'a ainsi rendue accessible à tous ceux qui lisent en cette langue. Ses mots dissipent la nuit ottomane de la destinée du peuple serbe, par quoi elle mérite la reconnaissance des Serbes du monde entier.

BIBLIOGRAPHIE

Nokovitch, Miléna : *Et la nuit ottomane tomba sur Kossovo*, La Table ronde, Paris, 1985, 311 p.

Ljiljana Matić

THE FATE OF THE SERBIAN PEOPLE ON THE EVE AND AFTER THE BATTLE OF KOSSOVO IN MILÉNA NOKOVITCH'S NOVEL *AND THE OTTOMAN NIGHT FELL ON KOSSOVO*

Summary

Milena Nokovitch is a French novelist of Serbian origin who is proud of her roots. Therefore, she proudly tells her fellow French her story of the glorious past of the Serbian people, heir of the Byzantine culture, whose kings – through marriage ties – were close relatives of most illustrious regents of medieval Europe. In her historical novel *And the Ottoman night fell on Kosovo* Miléna Nokovitch gives us a picture of Serbia in the second half of the 14th century, this powerful state on the edge of the Western Christian whose customs and arts

were the seal of the influence of the French Queen Helen of Anjou, cousin of St. Louis. Many details and aspects of daily life at the Prince Lazar's court revive the myth about the height of power and prosperity of the medieval Serbian state.

Key words**:** French literature, comparative literature, historical novel.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Diana Popović,
Université de Novi Sad
dizpopovic@nadlanu.com

UDK 821.133.1(71).09-1 Nelligan E.
821.133.1(71)-1=163.41 Nelligan E.

LA POESIE D'ÉMILE NELLIGAN EN TRADUCTION SERBE

Le nom et le destin d'Émile Nelligan sont parmi les plus connus de la poésie canadienne–française. Largement influencés par les poètes symbolistes et le Parnasse, les vers de ce jeune poète, qui témoignent d'une forte originalité, ont tracé une nouvelle voie à la poésie québécoise. C'est grâce aux traductions de Dragoslav Andrić que le public serbe a enfin le privilège de découvrir les vers magnifiques de ce poète phare de la poésie québécoise moderne.

Mots–clés : poésie canadienne–française, poésie québécoise moderne, Émile Nelligan, poésie québécoise dans la traduction serbe, Dragoslav Andrić

Émile Nelligan, l'un des poètes canadiens d'expression française les plus connus, est né la veille de Noël de l'an 1879. Fils de David Nelligan, Irlandais anglophone venu au Québec vers l'âge de douze ans et d'Émilie Hudon, canadienne française de Rimouski, il a opté pour la culture et la langue de sa mère : il aimait tout ce qui était français et insistait même pour que son nom irlandais se prononce à la française. Sous l'influence de la littérature du Parnasse, des symbolistes, des décadents, Nelligan a créé ses poèmes d'un seul souffle, entre sa seizième et sa dix-neuvième année. Bien qu'il s'agisse d'un très jeune homme, ses vers témoignent d'un grand potentiel poétique, et sont considérés comme les plus profonds de la poésie québécoise de l'époque qui, bercée trop longtemps par le sentiment patriotique, attendait un nouvel élan, une nouvelle impulsion. Leur apparition a été vue comme un moment important pour la poésie nord-américaine de la fin du XIXe siècle. Émile Nelligan est bientôt devenu le poète phare des générations à venir.

Émile Nelligan est né et décédé à Montréal. Il a fréquenté l'école Olier, le Séminaire de Montréal, le Mont Saint-Louis et le Collège Sainte-Marie. A l'âge de seize ans il a commencé à publier ses poèmes dans la revue *Le Samedi*, puis dans *La Patrie* et *Le Monde illustré*. C'est le poète Arthur de Bussières qui a reconnu son

génie et l'a aussitôt présenté aux membres de l'école de poésie qui était en train de naître – l'École littéraire de Montréal[1]. En mars 1897, donc à l'âge de dix-huit ans, Nelligan abandonne définitivement ses études pour se consacrer entièrement à l'écriture. Il adhère au cénacle où se trouvent déjà Charles Gill, Jean Charbonneau, Albert Lozeau, Lucien Rainier et autres, qui feront bientôt de lui leur porte-drapeau. Mais, tout cela sera de courte durée : c'est en août 1899 que son infortune commence : il doit être interné à la Retraite Saint-Benoît, un asile tenu par les frères de la Charité à cause de graves psychoses dont il ne se remettra jamais. Sa carrière est alors prématurément interrompue. En 1925 il est transféré à l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu, où il restera jusqu'à sa mort, le 18 novembre 1941.

La création artistique de Nelligan n'a donc duré effectivement que quelque quatre ans, mais sa force et sa sensibilité poétiques ont montré qu'il s'agissait d'un génie précoce. Peut-être a-t-il découvert trop tôt la poésie de Verlaine, de Baudelaire, de Rimbaud, de Lautréamont. Il s'est également nourri des écrits de Nerval et d'Edgar Alain Poe, il adorait les *Névroses* (1883) de Maurice Rollinat, les *Vies encloses* (1896) de Georges Rodenbach. Toutes ces lectures devaient laisser une trace dans la création future du jeune poète. Cela est évident dans la conception des poèmes, dans la facture et l'expression des vers ou dans leur forte sonorité, sonorité qui s'explique par le fait qu'il était le fils d'une pianiste. Nelligan aimait donc passionnément la musique, surtout celle de Chopin, Liszt et Ignace Paderewski, et c'est la raison pour laquelle il portait une grande attention à la sonorité des vers. Dans ses sonnets ou rondeaux, qui constituent à peu près la moitié de son œuvre, on peut constater une grande cohérence musicale qui les distingue de la plupart de la production poétique québécoise de la fin du dix-neuvième siècle.

En plus d'un rythme distinctif basé sur les rimes, la répétition des sons, des mots ou des vers, Nelligan a offert une thématique et un vocabulaire singuliers[2] (parmi les thèmes récurrents on peut relever l'enfance, le rêve, la musique, l'amour, la folie, la mort), qui tous ensemble représentent un nouveau matériau poétique : Nelligan a été le premier à négliger le Passé et la Patrie et à donner une place aux souffrances et solitudes du Poète, qui vont jusqu'aux *évasions intérieures* et même jusqu'à la folie.

---

[1] École littéraire fondée en 1895. Jean Charbonneau en a écrit l'histoire après sa fermeture en 1935 (v. La bibliographie).

[2] *Soir d'hiver* est l'un des poèmes exemplaires où le rythme et la sonorité correspondent intensément au lexique. Le poète manie les mots avec une facilité séduisante, et en même temps il marie son émotivité intérieure à une syntaxe émue :

Ah ! comme la neige a neigé !
Ma vitre est un jardin de givre.
Ah ! comme la neige a neigé !
Qu'est-ce que le spasme de vivre
A la douleur que j'ai, que j'ai ! (...)

Pleurez, oiseaux de février,
Au sinistre frisson des choses,
Pleurez, oiseaux de février,
Pleurez mes pleurs, pleurez mes roses,
Aux branches du genévrier.

(Mailhot ; Nepveu 1986 : 121).

L'œuvre de ce génie poétique dont la destinée ressemble à celle des poètes maudits, aura des résonances profondes dans le monde littéraire. Ses œuvres, choisies et ordonnées par sa mère et par son ami, le poète Louis Dantin, paraissent en 1904 sous le titre *Emile Nelligan et son oeuvre*, ce qui fait connaître son nom au Québec, en Belgique et en France. Ce recueil de 107 poèmes sera réimprimé maintes fois. Après sa mort en 1941, on note un intérêt croissant chez les spécialistes, et ses œuvres complètes[3] paraissent en 1952. Mais pour qu'il soit lu en d'autres langues et tout d'abord en anglais, on a dû attendre, ce qui est fort étonnant, plus d'un demi-siècle. Plus précisément, ses œuvres choisies ne seront traduites en anglais qu'en 1960 par P. F. Widdows[4].

Les lecteurs serbes, quant à eux, peuvent prendre connaissance de l'œuvre de Nelligan grâce à *l'Anthologie de la poésie canadienne* (*Antologija kanadske poezije*) – parue en 1989 aux éditions Bagdala. On y trouve pour la première fois quatre poèmes de Nelligan, choisis et traduits par Dragoslav Andrić. Cette *Anthologie* a été réimprimée en 2004 aux Éditions Prometej[5], ce qui démontre un intérêt certain en Serbie pour la poésie canadienne. Mais, on doit remarquer qu'il faudra encore attendre un éventuel projet de traduction des œuvres complètes des poètes.

Dans cette *Anthologie*, la position initiale est donnée justement à la poésie d'Émile Nelligan. C'est en quelque sorte un hommage au poète qui a élaboré les fondements de la poésie québécoise moderne. On y trouve ses poèmes *Clair de lune intellectuel* (*Duhovna mesečina*), *Musiques funèbres* (*Pogrebna svirka*), *Les balsamines* (*Georgine*) et *Sérénade triste* (*Tužna serenada*). Au premier abord, c'est peu, mais on peut constater que parmi cinquante-deux poètes québécois francophones, on a donné plus d'importance à cet auteur qu'à la plupart des autres, à l'exception d'Hector de Saint-Denys Garneau, d'Anne Hébert et de Nicole Brossard qui sont chacun représentés par six ou sept poèmes. Autrement dit, Andrić a tâché d'équilibrer l'espace donné aux auteurs choisis en tenant compte de leur place dans l'histoire littéraire.

Clair de lune intellectuel, premier poème de *l'Anthologie*, est celui qui se trouve presque toujours en position initiale dans les éditions de la poésie de Nelligan. Ce poème est exemplaire et une excellente introduction à son monde poétique. Il évoque *Clair de lune* de Verlaine, le poème inaugural des *Fêtes galantes* (1869), mais il en diffère beaucoup.

Clair de lune intellectuel est basé sur des images abstraites, ce qui est évident déjà dans le titre. Cet adjectif *intellectuel* n'est pas fréquent dans la poésie de Nelligan (on le trouve encore une fois, dans son poème *Mazurka*), mais il est signifi-

3 Luc Lacourcière a annoté les *Poésies complètes* de Nelligan (éditions de 1952), puis ce sont Paul Wyczynsky, Gérard Bessette, Jean Éthier-Blais, Réjean Robidoux et autres qui ont publié des ouvrages sur l'œuvre de Nelligan.

4 En 1983 paraissent *The Complete Poems of Émile Nelligan*, traduits par Fred Cogswell.

5 Toutes les citations (dans cet ouvrage en caractères latins) ou commentaires désormais se référeront à *l'Anthologie* publiée aux Éditions Prometej en 2004.

catif, puisque toute sa poésie est fortement imprégnée de spiritualité. C'est la raison qui fait qu'on considère ce poète comme un *classique difficile* (*uneasy classic*, Talbot 2002). Le lien entre ce qui est flou (clair de lune) et ce qui réfère à la pensée, à la lucidité (l'intellect), représente, en effet, l'image de l'âme du poète. Les idées et les images poétiques de ce poème sont toutes employées à la définir. Pour parler de son monde spirituel, le poète utilise les synesthésies (*la pensée colorée*, *le jardin sonore*) ou l'oxymore (*brutes laideurs*). Généralement, les images utilisées ne sont pas faciles à comprendre. De même, il faut beaucoup d'habileté pour les traduire. Les exigences de la forme se posent comme un problème à part, vu le fait qu'il s'agit d'un rondel. Autrement dit, ce poème représente un défi pour le traducteur qui doit exprimer la signification du poème tout en respectant des règles de forme fixe, qui sous-entendent un certain nombre de vers, la disposition précise des rimes, et la répétition de certains vers à des endroits déterminés[6].

On peut remarquer que la traduction serbe s'éloigne des contraintes formelles et se concentre plutôt sur le contenu. Le traducteur se donne assez de liberté d'autant plus que le poète lui-même transgresse une des règles du rondel d'après laquelle le premier vers devrait rester invariable encore deux fois, au milieu et à la fin du poème. Autrement dit, dans un rondel de treize vers, tel que *Clair de lune intellectuel*, les vers 1, 7 et 13 devraient être identiques pour que soit assurée l'évocation d'un chemin de ronde. Dans ce poème le vers initial *ma pensée est couleur de lumières lointaines* se répète entièrement encore une fois, mais finalement il se transforme en *ma pensée est couleur de lunes d'or lointaines*, ce qui brise la forme cyclique du poème. Cette modification est faite intentionnellement par le poète qui veut exprimer que les idéaux (symboliquement représentés par l'or lointain) sont toujours éloignés de notre côté physique, de notre vie matérielle, et qu'ils sont situés dans la sphère de notre spiritualité, de notre vie intellectuelle (ici représentée par les lunes). Dans la version serbe, ce vers est traduit librement et, en outre, il varie trois fois (*misao je moja boje mutnog snoplja ; a sada je boje zraci iz daljine ; misao mi zlati Mesec iz daljine*). On peut comprendre que Dragoslav Andrić a voulu souligner le caractère vague de la pensée, et qu'il s'est d'abord éloigné quelque peu du mot *lumières* (dans le premier vers), pour revenir, par la suite (lignes 7 et 13), à une traduction plus fidèle au vers français.

L'abandon des exigences formelles est encore plus prononcé dans la traduction du deuxième vers qui, d'après la définition du rondel, devrait être répété comme le dernier vers de la deuxième strophe. Dans le poème original, il demeure invariable (*du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs*), mais dans la version

[6] Le rondel est un poème à forme fixe, construit sur deux rimes et comportant un refrain, à l'instar du rondeau et du triolet. Le nombre des vers peut varier entre treize et quatorze. Les deux premiers vers constituent le refrain qui se répète au milieu du poème (le 7e et le 8e vers qui terminent la deuxième strophe) et à la fin (le 13e et le 14e vers), sauf si le poème compte treize vers : dans ce cas le deuxième vers du refrain est omis à la fin. Le rondel est, donc, refermé en lui-même et sa forme réfère à une ronde. (*Rečnik* 1992: 731–732). Cette forme fixe a été très chère aux poètes de l'École littéraire de Montréal. Dans les œuvres complètes de Nelligan, on trouve seize autres rondels et dans chacun d'eux le 13e vers est visuellement détaché du texte.

serbe cette règle est transgressée : le même vers apparaît sous la forme de deux vers complètement différents, en fait ce sont deux interprétations libres du vers français ([...] *prizračja što titra u dnu neke kripte ; iz duboke rake sahranjenih dana*).

Si l'on poursuit l'analyse de la version serbe, on peut constater que les interprétations libres sont assez fréquentes, soit dans des vers entiers (lignes 3 et 6), soit dans des syntagmes (*blanches prétentaines – bele magline*). Pourtant, on a gardé les alexandrins[7] et la présence des deux rimes. Mais, leur disposition (embrassée, croisée, embrassée) est simplifiée dans la traduction (elles restent embrassées).

Bref, l'aspect formel a été jusqu'à un certain point négligé par le traducteur qui a évidemment voulu privilégier les idées poétiques. Ce qui est sûr, c'est que les libertés dans la traduction peuvent donner de nouvelles nuances d'interprétation au nouveau texte. Il est quelquefois très difficile de ne pas sortir du cadre fixé (qu'il s'agisse d'une forme fixe ou non), qui, finalement, devient moins important et cède devant la signification du lexique. Alors, on obtient une nouvelle création poétique, un nouvel original. Cependant, il ne faut pas oublier le fait que lorsqu'on traduit un poème en abandonnant son aspect formel, on risque de trahir les intentions du poète (sa conception), et d'autre part, que cela peut provoquer de fausses impressions et conclusions sur la valeur de la création originale. C'est la raison pour laquelle on doit sans cesse évaluer et mesurer l'importance réelle de ce qu'on efface et, dans ce cas, celle de ce qu'on ajoute pour le remplacer. Mais, en fin de compte, si le caractère et le ton du poème sont sauvegardés dans la traduction, on a tout droit de féliciter le traducteur. Et c'est le cas des traductions des poèmes de Nelligan faites par Dragoslav Andrić.

Musiques funèbres est le deuxième poème de cette *Anthologie.* La version serbe montre aussi une certaine liberté par rapport aux vers français, mais cette fois, plutôt dans les interprétations des images poétiques que dans la forme du poème. L'essentiel est que les particularités du poème original soient transmises avec succès dans les vers traduits.

Ce poème est constitué de douze faux alexandrins, organisés en deux strophes égales, et dont la disposition des rimes (croisées et embrassées) n'est pas respectée dans la traduction. Néanmoins, on a cherché à assurer la musicalité tout au long du poème et non seulement à la fin des vers, et c'est la raison pour laquelle le traducteur a choisi un vocabulaire où dominaient les voyelles (/o/ et /u/), ce qui suggère qu'il s'agit bien de musique. En fait, on ne pouvait pas garder les nasales du texte français (/ã/ et /õ/) puisqu'elles n'existent pas en serbe, et c'est la raison pour laquelle le traducteur a été obligé de trouver un autre moyen pour accentuer la douce sonorité du poème.

On peut constater l'existence de plusieurs types d'infidélités par rapport aux vers français : dans les syntagmes (plan segmentaire ou partiel) et dans les constructions syntaxiques (plan général). Le premier se manifeste dans la transfor-

---

7 On peut remarquer que Nelligan a utilisé de faux alexandrins, tandis que dans la traduction serbe on a respecté la césure à l'hémistiche, ce qui, à la différence de la version française, assure un rythme régulier.

mation de quelques syntagmes originaux auxquels on attribue de nouvelles qualités poétiques. Mais, ces nouveaux syntagmes sont bien ajustés, on peut les considérer comme adéquats, puisqu'ils n'ont rien perdu de la signification des idées-clefs, qui sont généralement tournées vers l'évocation des états douloureux de l'âme du poète (*fatigues psychiques – tupi umor* ; *au fauteuil noir – na crnom ležaju* ; *rêves léthargiques – obamrli sumor* etc.). Puis, on a omis certains mots (conjonction, verbe, participe, épithète), tout en essayant de rester fidèle aux exigences métriques. C'est justement à cause d'elles qu'on a fait de considérables perturbations syntaxiques, et c'est le deuxième type de déviation par rapport à l'original. Par exemple, dans la première strophe la proposition temporelle, introduite par *quand,* n'existe plus dans la traduction, mais cela ne change pas beaucoup le contexte donné. Par contre, l'inexistence des constructions *j'aime à* et *j'ai toujours adoré à*, provoque une modification qualitative, car on perd ce rapport avec l'expérience intime du poète. D'autre part, le déplacement de la position des vers entiers ou de leurs parties (visible tout au long de la deuxième strophe), ne perturbe pas le sens général et il est donc justifié. Malgré ces remarques, on peut constater qu'on a transposé l'essence du poème (la sonorité, l'atmosphère, les idées générales), et que cela a été fait avec beaucoup d'adresse.

Dragoslav Andrić a voulu que le répertoire des poèmes soit représentatif, et c'est la raison pour laquelle il a choisi un sonnet qui est aussi une forme fixe chère à Nelligan. Son titre, *Les balsamines*, est évocateur : il fait allusion à la fragilité de l'âme, puisqu'il s'agit de fleurs dont les capsules éclatent en libérant des graines dès qu'on les touche. Nelligan chante le pur amour de l'art qui se mêle au rêve, à la musique, à l'odorat et aux sentiments fragiles. Il termine le poème dans un paroxysme où après les larmes vient l'idée de la mort. L'image des balsamines mortes révèle une vérité artistique, celle qu'il n'y a pas d'art là où il n'y a pas de douleur, et c'est la clef de la poétique de Nelligan.

La version serbe est privée de cette symbolique des balsamines, vu le fait qu'on a choisi d'autres fleurs pour le titre, les dahlias pompon (*Georgine*). Il est vrai que ce mot serbe est assez résonnant et qu'il fait allusion à la beauté, à l'élégance, aux couleurs, ce qui donne une nouvelle dimension aux images poétiques. Par contre, les deux traductions possibles du mot *la balsamine*, soit *vrbica* soit *lepi čovek*, seraient moins sonores, et, en outre, le second terme comprend deux parties dont la deuxième est irrégulière et cela serait certainement difficile à incorporer à la codification rigoureuse du sonnet.

La forme fixe est sauvegardée dans la traduction. Si on observe le lexique, on constate qu'il existe quelques libertés dans le choix des mots, mais elles ne perturbent pas le sens général du poème (*en un fauteuil sculpté – na raskošnom tronu* ; *en gaze violette – u modroj odori* ; *rêve musical – zvučna slika* etc.). La syntaxe est quelque peu déréglée : par exemple, la construction passée est traduite par le futur (*quand*

l'aube eut reflambé [...] *le missel révélait* [...] – *kad jutro sine* [...] *uz trebnik ležaće* [...]), ce qui peut introduire une autre dimension d'interprétation.

On peut constater que la version serbe de ce poème est formellement fidèle, sémantiquement quelque peu éloignée de l'original, mais assurément très poétique. On y trouve de belles épithètes (*prozračni prsti* ; *hudi gitarista* et ainsi de suite) et des tournures recherchées (surtout dans le deuxième quatrain et dans le deuxième tercet), qui prouvent que ce traducteur expérimenté a réussi à contourner les difficultés et à offrir des images aussi fines que celles propres à Nelligan. Ainsi a-t-il transposé le caractère et le charme de ce poème, qui est d'ailleurs difficile à traduire.

La présence de la traduction de ce poème dans *l'Anthologie* est précieuse, puisqu'on y trouve une des images significatives du point de vue de la poétique de Nelligan : *aux yeux de ce pauvre guitariste*, que la noble Viennoise évoque en sa mémoire, *se reflète le pur amour de l'art*. Il faut aussitôt rappeler que Nelligan a dit à Jean Charbonneau : *Ma philosophie, elle réside toute entière dans mon amour de l'Art* (Talbot 2002: 39). Et voilà, sa philosophie ; en fait, sa vie toute entière est liée à la création artistique, sans laquelle il ne se sent pas vivant. Le poète se cache derrière l'image du guitariste dont les yeux, ces miroirs de l'âme, brûlent passionnément lorsqu'il joue de son instrument, autrement dit, il est en extase lorsqu'il est en train de créer. Dragoslav Andrić a très bien souligné cette idée : *Sećanje joj vraća* [...] / *Hudog gitaristu čije oči gore* / *Od strasti stvaranja* [...].

Le quatrième et le dernier poème de Nelligan est *Sérénade triste,* formellement différent des trois précédents, puisqu'il s'agit d'alexandrins en distiques. La forme est sauvegardée dans la traduction, aussi bien que le rythme constant[8] et les rimes paires. Quant au vocabulaire, on peut constater que Dragoslav Andrić a cherché des mots à forte valeur poétique (*jours mauvais – zloguka vremena* ; *harmonies – fuge*). Puis, il a tâché de trouver un sens adéquat à l'image où l'on sonne de l'olifant. Le traducteur a ingénieusement transmis cette image poétique en une autre, plus compréhensible pour des lecteurs serbes, tout en gardant le lien entre la mort et la musique (*Quand les grands vents d'automne ont sonné l'olifant – Dok jesenji vetar raznosi opela*).

Le poète tente d'exorciser par la musique (la sérénade) le chagrin de son âme. Les feuilles de ses bonheurs tombent comme des larmes d'or s'égouttent de son cœur, chante-t-il. Tout le poème est imprégné d'une émotion douloureuse. La tristesse, la peine sont des sentiments dominants dans la poésie de Nelligan. En fait, ses créations ne sont nées que dans des états douloureux, et c'est ce que le lecteur serbe peut conclure en lisant la traduction non seulement de ce poème mais aussi celle des trois autres.

8 Presque toutes les répétitions dans le texte sont sauvegardées dans la traduction, excepté celles qui ressemblent à l'écho (*vous tombez toutes, toutes*), à la fin du premier et du dernier distiques.

***

On peut constater que le choix des poèmes de Nelligan dans *l'Anthologie* en langue serbe est varié et correct. Cependant, on ne peut s'empêcher de remarquer l'absence des poèmes *Le Vaisseau d'or*, *La Romance du vin*, *Rêve d'artiste* et *Devant deux portraits de ma mère* qui sont parmi les plus significatifs du point de vue de la poétique de Nelligan et aussi parmi les plus célèbres. D'un autre côté, on doit souligner que les poèmes présentés par Dragoslav Andrić sont magnifiquement traduits, même s'il y a de libres interprétations dans quelques vers. L'essentiel est qu'on a transmis avec succès le caractère, la sonorité, le rythme, les images poétiques et autres spécificités des créations originales ; en les lisant en serbe, on peut assez bien sentir qu'il s'agit d'un grand poète extraordinairement doué, d'une sensibilité et d'une finesse rares. En fin de compte, le lecteur des versions serbes peut conclure que la poétique d'Émile Nelligan est surtout basée sur une forte subjectivité et une expression suggestive des sentiments. On y voit que l'explosion des émotions, le débordement du coeur, le besoin d'être ouvert et sincère jusqu'au bout sont inéluctables chez ce poète.

Toute la production littéraire d'Émile Nelligan, qui comprend cent soixante poèmes environ, abonde en « cris, frissons, spasmes » et a fait de son auteur « le premier vrai poète lyrique parmi les écrivains canadiens français » (*Dictionnaire pratique des auteurs québécois* 1976 : 522). Dans ses vers, le Moi a ouvert une nouvelle dimension à la poésie québécoise, puisqu'il s'agissait du Moi qui chantait la souffrance subjective du poète même, Moi qui sera aussitôt compris comme le Moi collectif du peuple québécois. Cette émotivité particulière peut être expliquée, d'un côté, par la jeunesse du poète, et de l'autre, par son goût pour la révolte et pour l'évasion vers l'Idéal et le Rêve. Tout cela, enrichi par la musicalité, résulte par une atmosphère intime, soit plaintive ou lugubre, soit douceâtre, mais toujours passionnante et inspirante. Son œuvre est largement connue à l'intérieur et à l'extérieur de sa patrie et maintenant aussi en Serbie qui a timidement ouvert sa porte aux poètes d'expression française du continent nord-américain.

BIBLIOGRAPHIE

Antologija kanadske poezije (1989). Kruševac : Bagdala.
Антологија канадске поезије : У име земље (2004). Нови Сад : Прометеј.
Charbonneau, Jean (1935). *L'École littéraire de Montréal : ses origines, ses animateurs, ses influences*. Montréal : Éditions Albert Lévesque.
Dictionnaire des littératures de langue française (1986). Tome 3, P–Z. Paris : Bordas.
Dictionnaire pratique des auteurs québécois (1976). Montréal : Fides.
Mailhot, Laurent ; Nepveu, Pierre (1986). *La poésie québécoise : des origines à nos jours*. Montréal : L'Hexagone.

Nelligan, Émile (1952). *Poésies complètes (1896–1899)*. Texte établi et annoté par Luc Lacourcière. Montréal & Paris : Fides.
Nelligan, Émile (1983). *The Complete Poems of Émile Nelligan.* Translated and with an introduction by Fred Cogswell. Montreal : Harvest House.
Rečnik književnih termina (1992). Beograd : Nolit.
Talbot, Émile J. (2002). *Reading Nelligan*. Montreal : Mc Gill–Queen's University Press.

Diana Popović

NELLIGAN'S POETRY IN SERBIAN

Summary

The name and destiny of Émile Nelligan are among the most famous in French Canadian poetry. Largely influenced by the symbolists and Parnassus, the verses of this young poet, behind which there lay a strong originality, paved a new path for the early twentieth century Quebec poetry. His work was published for the first time in 1904, but it took a whole quarter of a century for it to be translated into English, the language of his ancestors. It was thanks to Dragoslav Andrić's translations from 1989 that Serbian readers were finally accorded the privilege of enjoying Nelligan's magnificent lines.

This paper is based on the analysis of the translation into Serbian of Nelligan's poems. To translate this *uneasy classic* is a demanding task. His preference for sophisticated verbal expressions, abstract images, specific rhythm as well as for fixed forms, makes it difficult to transpose both meaning and metric norms into Serbian. The results of the analysis indicate that the main characteristics of Nelligan's poetics have successfully been transposed in the translated verses.

Key words: Canadian French poetry, modern Quebec poetry, Émile Nelligan, translation of Quebec poetry into Serbian, Dragoslav Andrić

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Géza Szász
Université de Szeged, Hongrie
szasz@primus.arts.u-szeged.hu

UDK 821.133.1.09-992”18”
930.85(439”18”

LE RÉCIT DE VOYAGE ENTRE GÉOGRAPHIE, HISTOIRE ET LITTÉRATURE : LE TEMOIGNAGE DES *VOYAGES* EN HONGRIE AU XIXE SIÈCLE

L’étude, basée sur un corpus des récits de voyages en Hongrie, écrits par des auteurs connus des années 1830-1840 (le maréchal Marmont, Xavier Marmier, etc.) essaie de saisir certaines « règles » de construction du récit de voyage au XIXe siècle, et démontre combien le récit de voyage du XIXe siècle adopte les approches philosophiques introduites par les méthodes du voyage du XVIIIe, et devient, au moins en partie, un document de l’histoire des civilisations.

Mots-clés : voyages en Hongrie (années 1830-1840), influence des méthodes du voyage du XVIIIe siècle

Le XVIIIe siècle ainsi que la première moitié du XIXe sont considérés comme l’âge d’or des voyages et des récits de voyage. En témoignent non seulement les récits de plus en plus nombreux, mais aussi des faits littéraires et culturels importants. Le public attend les nouveaux récits avec curiosité et impatience, alors que le récit de voyage compte parmi les genres les plus populaires (Bourguet 1997 ; Rondaut 1997). A côté de ces phénomènes, on remarque les efforts théoriques très sérieux, entrepris dans le but de donner au voyage et à son écriture un plan et une structure. Ainsi naissent les méthodes du voyage. Celles-ci formulent des exigences concrètes vis-à-vis le récit d’un voyage : il doit relater plutôt les conditions naturelles, historiques et sociales du pays parcouru que le vécu du voyage. Les mêmes principes semblent encore prévaloir, au moins en partie, au cours des années 1830-1840.

Notre étude vise à démontrer les réponses données par les auteurs à ce défi théorique. Le corpus analysé comprendra principalement les récits des voyages effectués par les Français en Hongrie pendant les années 1830-1840. Cela permettra d’aborder à la fois les questions relatives à la place du récit de voyage parmi les genres « littéraires » et la contribution des récits à la représentation et la connaissance des pays étrangers.

Évidemment, nous ne pourrons point nous charger de trancher dans le débat, d'ailleurs infructueux, sur la nature du récit de voyage, ni établir une date à partir de laquelle le récit de voyage serait devenu un « genre véritablement littéraire ». (Il suffira ici de renvoyer au débat sur la « naissance du tourisme » entre les partisans de Stendhal ou de Chateaubriand.) La présentation et l'analyse du statut générique dépasseraient et nos compétences et les cadres de l'étude. Ceci vaut d'autant plus que, d'après plusieurs spécialistes, le principal trait caractéristique du récit de voyage est justement sa diversité. C'est un genre qui emprunte aux autres, et appelle, aux dires de Jean Rondaut, « au collage » (Rondaut 1997).
Il ne dispose pas donc de véritable définition ou de description, si l'on fait abstraction des essais qui s'efforcent à déterminer le « sujet » de tout récit de voyage et à l'apparenter à tel ou tel genre, comme l'autobiographie.

Cependant, si l'on revient à une étude plutôt diachronique, et on se penche sur les changements subis par le récit de voyage au cours du XVIIIe siècle et au début du XIXe, on se rend aisément compte de l'importance des tentatives qui tentent d'encadrer le voyage et son écriture.

Certes, ces tentatives ne caractérisent pas uniquement le XVIIIe siècle ; elles apparaissent, en France et surtout en Angleterre, dès la fin du XVIe siècle. Qu'il suffise ici de signaler le *Voyage au Brésil* de Jean de Léry (XVIe siècle) (Léry 1994) ou les instructions aux voyageurs de la *Société Royale* britannique au milieu du XVIIe siècle (Leclerc 1979 : 40-45). Pourtant, le désir de donner un appui théorique au voyage est surtout perceptible en France, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ce désir est provoqué, selon nous, par deux facteurs. D'une part, la production énorme des récits de voyage imprimés (pour le seul XVIIIe siècle, plus de 3450 titres sont publiés en France et en Angleterre), qui témoigne aussi de l'intérêt du public, révèle le caractère disparate des informations offertes par le différents textes ; d'autre part, des modes, propres à l'industrie du livre ou aux voyageurs mêmes, commencent à favoriser l'étude comparée et, par conséquent, la formulation de jugements. Pensons par exemple aux collections des voyages (comme celle de l'abbé Prévost) qui rendent possible, par une simple procédure éditoriale, la comparaison de plusieurs récits écrits sur le même pays, ou au *Grand Tour*, ce périple continental initié par les aristocrates britanniques, qui, par l'uniformisation de l'itinéraire et l'obligation de rédiger un récit, pousse les auteurs-voyageurs de voir de plus en plus profond. Comme le siècle des Lumières considère le voyage et la lecture de son récit comme partie intégrante de l'éducation des jeunes gens, et comme l'éducation doit être utile, les premières tentatives de systématisation du voyage et de son écriture naissent aussi sous le signe de l'utilité. Ces tentatives, qu'on appelle, par un terme technique, les *méthodes du voyage*, visent à la fois de doter le voyage et le récit de voyage d'une structure et d'y introduire de nouveaux types de discours. Cela vaut principalement pour les quatre tentatives les plus connues : le discours politique et philosophique de Diderot dans son *Voyage en Hollande* (Diderot 1982), le discours naturaliste d'Horace-*Bénédict*

de Saussure dans les *Voyages dans les Alpes* (Saussure 1998), le discours statistique de Volney (Volney 1989 : 661-679) et le discours anthropologique (d'anthropologie culturelle) du baron Joseph-Marie de Gérando, à l'extrême fin du siècle (Copans – Janin 1978 : 127-169).

En vertu des conseils de ces auteurs de méthodes, le récit de voyage doit devenir, d'un ensemble de notes dispersées au hasard des aventures, et choisies arbitrairement par l'auteur, la description organisée, *quasi statistique* d'un pays étranger ou d'une région française (voire d'une île des sauvages du Pacifique, dans le cas de de Gérando), avec de très importants détails sur l'histoire, la géographie et la société du pays en question. A peu près parallèlement, de nouvelles attentes sont formulées à l'égard du récit de voyage par le public lecteur ; ou bien par un public qui veut lire autrement. Ce public, composé essentiellement d'hommes politiques et de membres de l'Administration, lit aussi des récits de voyage, mais dans leur cas, la lecture n'est point une tentative d'évasion ou de divertissement. Selon eux, le récit de voyage est un instrument de la connaissance de l'étranger. Et les interprétations peuvent varier, d'un Volney (secrétaire du Comité de l'instruction publique sous le Directoire) pour qui le récit de voyage aide la connaissance, et par conséquent, la compréhension mutuelle des peuples (Volney 1989 : 584-588), jusqu'au « citoyen Talleyrand », qui conseille à ses semblables (donc les hommes politiques) de lire les récits de Bougainville et d'autres navigateurs afin de connaître les parties du monde qu'il vaut la peine de coloniser (Talleyrand 1797). Ces traits soulignent à la fois l'utilité et les usages possibles du récit de voyage, et lui confèrent une valeur documentaire. Il manque cependant dans nos textes la moindre allusion au caractère littéraire du récit de voyage ou à ses valeurs esthétiques.

Au cours de la deuxième partie de cet « âge d'or » des récits de voyage qu'ont constitué les premières décennies du XIXe siècle, dans un contexte du maintien de la vogue des *Voyages*, les récits doivent déjà relever un double défi. Ils doivent à la fois répondre aux critères préalablement formulés, et faire face à une situation inédite où les relations entre l'homme et l'espace environnant ainsi que la valeur de l'étranger ont changé. Il suffit peut-être de nous référer à la « découverte » des beautés du paysage traversé par le voyageur. Par conséquent il apparaît dans le récit la description de telle ou telle région, avec des allusions, de la part du voyageur, à sa beauté ou à son pittoresque.

La nouvelle vogue du récit de voyage, accompagnant, après la fin des guerres napoléoniennes et la mise en service de nouveaux moyens de transport (comme le bateau à vapeur et les chemins de fer) et l'élargissement des itinéraires, semble particulièrement favoriser, surtout à partir des années 1830, les voyages en Hongrie. Cette région de l'Europe, « oubliée » par les voyageurs du XVIIIe siècle (et surtout par les éditeurs) (Hanus – Toulouze 2002 : 62-75), paraît littéralement « redécouverte » pendant les deux décennies précédant les révolutions de printemps 1848 (Horel 2001). Les voyageurs viennent non seulement en grand nombre, mais produisent

aussi des textes de valeur. Il en est ainsi pour le maréchal Marmont, venu en Hongrie en 1831 et en 1834 (Raguse 1837), le comte de Démidoff, qui traverse le pays en 1837 (Démidoff 1840), Edouard de Thouvenel, futur ministre des Affaires étrangères, effectuant un voyage initiatique en Europe Centrale en 1838 (Thouvenel 1840), et le germaniste-orientaliste Xavier Marmier, bibliothécaire de Sainte-Geneviève, dont le récit documente un voyage du Rhin au Nil de 1845 (Marmier 1846).

Où retrouve-t-on les traces d'un besoin de remplir les critères définis par les philosophes du XVIIIe siècle ? Elles se font repérer surtout dans la structure des œuvres et dans l'argumentation des auteurs. Ces derniers cherchent tout le temps à devenir utiles aux lecteurs, tout en les divertissant ; ils essaient de compléter, de renouveler ou de corriger les connaissances disponibles en Occident sur l'Europe orientale.
C'est par exemple le cas du maréchal Marmont dont le récit, document d'un long périple de Vienne jusqu'en Palestine ne vise pas moins que de fonder une nouvelle connaissance de l'Orient, basée sur une observation presque scientifique :

> Une douce hospitalité m'avait été accordée à Vienne, et ma vie s'écoulait paisible et uniforme, quand un souvenir de mes travaux passés et le sentiment des forces qui me restent m'ont fait concevoir le désir de donner un nouvel intérêt à mon existence, d'ajouter à mon instruction, et de satisfaire la curiosité qu'a fait naître en moi le mouvement qu'éprouve la société humaine, chez laquelle chaque jour amène des changements, et qui semble marcher vers une nouvelle destinée. On juge si mal de loin, les récits dénaturent si fort les faits, que celui qui veut connaître la vérité doit aller la chercher lui-même, et l'étudier sur place, en se dépouillant autant que possible de toutes les préoccupations et de tous les préjugés qui peuvent altérer son jugement. J'ai été trop souvent témoin des erreurs des autres, pour ne pas me défier de celles que je pourrais commettre : c'est donc dans un esprit de réserve que j'ai observé, et que j'ai recueilli les renseignements que je vais publier.
> J'ai pensé aussi que l'intérêt de mon voyage pourrait être augmenté par des observations qui serviraient à résoudre quelques questions de physique.

A cette fin, il s'est même fait accompagner de deux savants et d'un peintre ; il voulait donc offrir un tableau aussi complexe que possible. (Raguse 1837 : 1-3.)

Ce type d'argumentation, et la volonté de fonder son récit sur des observations à tendance scientifique peuvent être aussi saisies chez les autres auteurs. Xavier Marmier conçoit et rédige son œuvre comme une thèse, avec des notes de bas de page et une liste des ouvrages consultés sur les différents pays.

Si l'on considère les méthodes proposées et les discours introduits par les auteurs du XVIIIe siècle, la structure et le contenu des quatre récits majeurs semble les suivre de près. A côté des aventures, souvent très personnelles, aucun des auteurs

ne néglige la présentation des aspects géographiques, historiques et sociaux de la Hongrie. Evidemment, les éléments évoqués par tel ou tel auteur peuvent être bien différents. Ainsi la représentation du Danube se fait d'une manière différente chez le maréchal Marmont, qui avait voyagé par terre que chez les autres qui ont pris le service des bateaux à vapeur sur le Danube hongrois.

La communication des données historiques peut aussi varier d'un récit à l'autre. Si tous les auteurs essaient de résumer autant que possible l'histoire de la Hongrie, les différences peuvent être énormes au niveau de l'interprétation. Cela vaut principalement pour le jugement formulé sur les relations – à cette époque déjà très conflictuelles – entre la Hongrie et l'Autriche. Ces différences n'enlèvent pourtant rien à l'importance de la méditation historique dans les œuvres. (Notons tout de même que la méditation n'a pas toujours la même nature : la vue d'un château en ruines ou la visite d'un lieu de bataille – tel Mohacs – pousse Edouard Thouvenel à raconter des légendes, répandues depuis la fin du Moyen Age, alors qu'un Xavier Marmier médite réellement sur la destinée humaine et le destin des empires, et essaie de présenter un tableau chronologique de l'histoire de la Hongrie.)

Malgré la proportion assez élevée des références géographiques ou historiques, c'est dans la vision sociale que nos textes témoignent le plus de l'influence de l'esprit des méthodes du voyage. Tous les auteurs procèdent à une analyse approfondie des réalités de la société hongroise, constatent des erreurs, et donnent des conseils pour l'avenir. Toutes les analyses aboutissent au même *jugement* : la société hongroise est malade, puisque, ayant conservé son caractère médiéval, elle est trop âgée. On souligne surtout l'absence de l'égalité devant l'impôt, comme principal obstacle du progrès. Ceci est évidemment inséparable d'une présentation du rôle et des privilèges de la noblesse hongroise.

Ces procédés de représentation et d'analyse, presque identiques dans les récits, suggèrent une uniformité du regard jeté sur la Hongrie et sur la société hongroise, même si les motivations varient selon les auteurs. On ne doit cependant oublier que le maréchal Marmont, le comte de Démidoff, Edouard de Thouvenel et Xavier Marmier jugent toujours ; ils jugent du pays, de son histoire et de sa société. Ils répondent par cela à la principale exigence formulée par Diderot dans le discours préliminaire de son *Voyage en Hollande*. Ils se présentent alors en voyageur-observateur « éclairé », même si ce terme peut déjà revêtir à leur époque une signification un peu différente de celle des années 1770.

Pour conclure, on doit faire face à une question importante, laissée encore ouverte : quelles lectures à proposer à ces récits, nés et publiés au cours des années 1830-1840 ? Dans nos propos, nous avons surtout souligné la qualité documentaire, sinon statistique des textes. Mais celle-ci n'explique pas seule la grande popularité des récits à leur temps (certains ont vécu plusieurs éditions, sous différentes formes). Ils se lisent aussi comme une sorte d'autobiographie où l'on raconte son histoire personnelle. Ce caractère subjectif, entièrement étranger à l'esprit des méthodes du

voyage, les place justement à la frontière du récit littéraire avec le texte à tendance documentaire. La visite et la description d'un (ou de plusieurs) pays étranger(s) ne cache pas la quête de soi ou la volonté de renouer avec sa propre vie. C'est ainsi que le vieux maréchal Marmont rappelle, non sans nostalgie, son ancienne gloire quand il revisite les « frontières militaires » de la Hongrie dont il avait été le gouverneur au début du XIXe siècle (Raguse 1837 : 80-84). Ceci nous amène à considérer que le récit de voyage ne peut jamais être lu comme un texte appartenant à tel ou tel domaine, ou comme relevant de telle ou telle définition, mais il doit subir au moins trois types d'analyse. Récit d'un parcours effectué dans l'espace, il se propose au géographe, document d'histoire d'un pays (ou de sa représentation), il doit être pris en compte par l'historien, alors que racontant la vie de quelqu'un (d'une manière nécessairement subjective), il exige aussi la lecture littéraire. Nos récits ne se trouvent ni dans l'un ni dans l'autre des domaines évoqués, mais plutôt à leur croisement. D'ici vient d'ailleurs la nécessité de connaître l'histoire et la géographie si l'on s'occupe des récits de voyage.

BIBLIOGRAPHIE

Bourguet, Marie-Noelle (1997). « Voyages et voyageurs » in : *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. M. Delon (Paris : P.U.F.) : 1092-1095.

Copans, Jean – Janin, Jean (1978). *Aux origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*. Paris : Sycomore.

Démidoff, Anatole de (1840). *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécuté en 1837* : Paris : E. Bourdin et Cie.

Diderot, Denis (1982), *Voyage en Hollande*. Paris : Maspero.

Hanus, Erzsébet – Toulouze, Henri (2002), *Bibliographie de la Hongrie en langue française*. Budapest-Paris-Szeged : Publications de l'Institut Hongrois de Paris.

Horel, Catherine (2001). « De l'exotisme à la modernité : un siècle de voyage français en Hongrie (1818-1910) », in : *Mille ans de contacts. Relations franco-hongroises de l'an mil à nos jours.* Textes réunis par Marie Payet et Ferenc Tóth (Szombathely : Département de Français de l'École Supérieure Dániel Berzsenyi) : 97-117.

Leclerc, Gérard (1979). *L'observation de l'homme. Une histoire des enquêtes sociales*. Paris : Seuil.

Léry, Jean de (1994). *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* (1578). Paris : Librairie Générale Française.

Marmier, Xavier (1846). *Du Rhin au Nil. Tyrol, Hongrie, provinces danubiennes, Syrie, Palestine, Egypte. Souvenirs de voyages par…* Paris : Arthus Bertrand.

Raguse, duc de (1837), *Voyage du maréchal duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie, dans la Russie méridionale, en Crimée, et sur les bords de la mer d'Azoff, à Constantinople, dans quelques parties de l'Asie-Mineure, en Syrie, en Palestine et en Egypte.* Paris : Ladvocat.

Rondaut, Jean (1997) « Récit de voyage » in : *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, (Paris : Albin Michel) : 587-598.

Saussure, Horace Bénédict de (1998). *Voyages dans les Alpes. Discours préliminaire*. Genève : Minizoé.

Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice de (1797). « Essai sur les avantages à retirer de colonies nouvelles dans les circonstances présentes » in : *Mémoires de morale et de politique*. (Paris : Baudouin) : 288-301.

Thouvenel, Edouard (1840), *La Hongrie et la Valachie. Souvenirs de voyage et notices historiques*. Paris : Arthus Bertrand.

Volney, Constantin-François (1989), *Œuvres*, t. 1, Paris : Fayard.

Géza Szasz

TRAVEL BOOKS WHERE GEOGRAPHY, HISTORY AND LITERATURE INTERTWINE : AN ACCOUNT OF *TRAVELS* IN HUNGARY IN THE 19TH CENTURY

Summary

The topic for this paper is the presentation of some "rules" of travel narratives in the 19th century. The groups of sources that have been analysed were constituted by the travel narratives about Hungary published in the 1830's and 1840's. The first part presents the attempts made by 18th century French authors from Diderot to De Gérando to establish the standard rules of making journeys, and the main features of the transition of the readership at the turn of the 18th and the 19th centuries. The establishment of the "travelling methods" took place in parallel with the transition of the readership of the travel narratives. While the travel narratives kept their role as a means of relaxation, they also conquered a new kind of readership making a new type of reading possible. The second part recognize, by the analyse of the four most important works (by Marmont, Thouvenel, Démidoff and Marmier), the influence of the "travelling methods" in the romantic period, and travel narratives like a documentation of the journey and a source for studying the Hungarian history.

Key words: travels in Hungary (1830-1840), influence of the travelling methods in the 18th century

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Marija Panić
Faculté de Philologie et des Arts, Kragujevac
manapanic@yahoo.co.uk
UDK 821.133.1.09-992 Michaux H.

LE CORPS CONTRE L'ESPACE : LES ANIMAUX FANTASTIQUES DANS LES RÉCITS DE VOYAGE DE MICHAUX

Dans ses récits de voyages réels ou imaginaires (*Ecuador*, *Un Barbare en Asie*, *Ailleurs*) Henri Michaux attribue une importance particulière aux animaux. Dans cet article nous examinerons l'aspect fantastique des animaux qu'il y rencontre. Le dynamisme entre le dedans et le dehors, très présent ici, fait penser aux forces ou aux faiblesses de l'être.
Mots-clés : Michaux, récits de voyage, animaux fantastiques, corps, eau, yeux, dedans /dehors

« Les pays, on ne saurait assez s'en méfier », écrit Michaux dans la Préface d'*Ailleurs* (Michaux 2001 : 3). Les récits de voyage d'Henri Michaux nous mènent dans des pays lointains, exotiques ou imaginaires. Parmi les éléments qu'il décrit dans ces contrées nouvelles figurent toujours les animaux : que ce soient les animaux sacrés en Inde, les insectes qui le défigurent en Equateur ou les poissons ou oiseaux asiatiques, il se trouve intrigué par eux. Dans les récits de voyages imaginaires, publiés dans « Notes de zoologie » et *Ailleurs*, apparaissent des animaux fantastiques, créant un tumulte monstrueux. Dans le présent travail, nous examinerons les animaux fantastiques dans les récits de voyages imaginaires (*Voyage en Grande Garabagne*, *Au pays de la magie*, *Ici Podemma*, et les « Notes de zoologie » de *Mes propriétés*), ainsi que les animaux réels dotés de traits fantastiques, qui apparaissent dans des récits de voyages réels (*Ecuador, Un Barbare en Asie*). Nous mettrons un accent particulier sur les limites du corps problématisées. Les yeux animaux nous semblent particulièrement significatifs de ce point de vue, ainsi que l'eau, fréquemment présente dans les pays imaginaires, soulignant la disparition de la force de ces êtres qui, du fait de leur animalité, devraient représenter chez Michaux la force vitale. Le rapport entre le dedans et le dehors semble figurer les forces et les faiblesses de l'être, thème michaldien récurrent.

ASPECT FANTASTIQUE DES ANIMAUX RÉELS

L'aspect fantastique des animaux réels se présente chez Michaux sous deux formes : la physionomie bizarre des animaux réels mais appréhendés comme fantastiques, et l'aspect menaçant des animaux qui ne sont pas toujours visibles et dont l'aspect fabuleux provient de leur puissance presque surnaturelle.

La nature surprend toujours. Lors de son voyage en Equateur, Michaux se rend compte que l'océan couvre toute une multitude de poissons invisibles mais qui voient le bateau (« quel gazouillis là-dedans, des coups de queue nacrés parmi les rêveuses algues » Michaux 1998 : 145). Il les décrit d'une manière presque ludique lorsqu'il les imagine pendant qu'ils suivent les nuages, se fatiguent et « feignant de trouver l'eau trop froide s'en retournent l'air dégagé» (148).

L'eau semble être le lieu par excellence de la communion entre les animaux et leur milieu. Or, cette harmonie apparente change d'allure lorsqu'on voit de près les poissons rares dans les aquariums asiatiques. Michaux en est profondément surpris. A la physionomie bizarre de ces êtres-là s'ajoute un comportement féroce, caché sous une apparence abrutie (d'autant plus ridiculisée par l'image paradoxale de la « tête gigantesque de philosophe » - Michaux 1998 : 331 - mais où le « savoir » se trouve disposé dans le menton autant que dans le front). Les autres, également prédateurs, même autophages, ont une physionomie extrêmement éloignée de l'allure animale : « La plupart feront difficilement accroire à première vue qu'ils ne sont pas artificiels et fabriqués de toutes pièces, soit en maroquin, soit en étoffe pour pyjama, soit, les plus beaux, en peau d'ocelot ou de guépard ». Ils sont « sans forme, espèces d'outres » (ibid.) ; une autre espèce possède de très beaux yeux, avec une prunelle à laquelle s'ajoute une raie bleue. L'intérieur du corps de la femelle d'une espèce produit une masse d'œufs gélatineux qui dépasse largement sa taille. En somme, les poissons de l'aquarium de Madras « paraissent tout nouveaux et surgis de l'inconnu » (ibid.). Plus tard, à l'Aquarium de Batavia il constate : « Une brosse à dents, un fiacre, un lapin peut être un poisson, tout dépend de son intérieur. » (Michaux 1998 : 407).

Or, les créatures naturelles manifestent également leur côté menaçant. Un serpent dans *Ecuador* a piqué un homme qui souffrait du paludisme, et il est guéri. On a cherché encore ce serpent pour soigner ainsi les autres malades, mais l'animal s'obstinait à ne plus piquer. Alors on lui a appliqué les coups sur la tête pour le fâcher. Le mythe est ainsi banalisé par Michaux ; cependant, il y a des animaux qui représentent une force redoutable, d'autant plus pernicieuse qu'elle est invisible. De la même manière que les parasites végétaux dominent la forêt vierge, ces animaux parasitaires effraient par leur force omniprésente. Les moustiques minuscules le défigurent en quelques minutes. Les parasites vivant dans l'herbe sont capables de provoquer des plaies qui durent pendant des semaines. C'est « du quotidien » ; on aurait mieux aimé être confronté aux tigres, ou aux tribus anthropophages, mais on n'a que ce quotidien, « toutefois le quotidien de l'un peut désorienter jusqu'à la mort l'homme de l'autre

quotidien, c'est-à-dire l'étranger » (Michaux 1998 : 227). La lutte contre quelque deux cents araignées intruses a duré toute la nuit, et les animaux ne se retiraient que blessés, trop tenaces pour être tout simplement effrayés. Il fallait les battre jusqu'à réduire leurs corps à une masse gluante pour se sentir enfin à l'aise.

Si les araignées n'étaient pas dangereuses (tout en étant horripilantes), la nature offre d'autres créatures qui produisent des effets sinistres. Les vampires sucent le sang ; indirectement, cela réveille Michaux, il sent des gouttes du sang tomber sur lui à partir du hamac au-dessus du sien, et cette histoire macabre se prolonge comme Michaux énumère les propriétés de ces animaux : ils viennent la nuit,

> … ils vous sucent sans que vous le sentiez, par on ne sait trop quelle anesthésie, tout en battant des ailes ; et une fois repus, ils s'en vont, mais vous continuez à saigner. (…). Quand on a été piqué une fois, ils vous reconnaissent entre tous et c'est vous qu'ils veulent. (Michaux 1998 : 223)

Cet aspect menaçant est prolongé par la description de l'effet de cette visite nocturne : le gros bétail se réveille le matin impuissant, exténué, anémié. Les vampires sont venus et s'en sont allés, sans être perçus, mais en laissant des conséquences durables.

Ces animaux dominent la situation. Ils épuisent la force du plus grand en pénétrant son corps et en épuisant son sang, ou ils s'obstinent à ne pas obéir à la loi du plus fort. Ils effraient ainsi et, quoique périssables, représentent une force considérable, tenace et d'autant plus effrayante qu'elle est muette et invisible. Leur intérieur nous est caché, alors que le corps du plus grand risque de devenir victime de leur force parasitaire. Michaux problématise ainsi la question de force et de faiblesse, en dynamisant le rapport entre les êtres.

ANIMAUX FANTASTIQUES

Si Michaux affirme dans *Ecuador* que « cette terre est rincée de son exotisme » (Michaux 1998 : 155), étant complètement connue, il n'en va pas de même avec ses pays imaginaires. Depuis son « intervention » et voyage où il voit de nombreux animaux étranges dans les « Notes de zoologie » (publiées dans *Mes propriétés* 1929 et reprises dans *La Nuit remue* 1935), Michaux continue à inventer et à produire de nouvelles races d'hommes et d'animaux dans *Le Voyage en Grande Garabagne* 1936*, Au pays de la magie* 1941 et *Ici Poddema* 1946 (publiés ensemble dans *Ailleurs* 1948). Les bêtes qu'il crée sont d'un aspect étrange, monstrueux et maladif, répugnant ; elles sont couvertes de poux, chassieux ou manquent de forme solide. Cependant, ce sont justement les propriétés des bêtes que l'on rencontre dans cet « Ailleurs » problématique, lieu d'étrangeté par excellence.

L'aspect extérieur de ces animaux est sans doute laid, selon plusieurs nuances du sens de ce terme (Eco 2007 : 16). Rares sont les exemples d'animaux exotiques rafraîchissants, comme l'oiseau multicolore kuenca, qui embellit la forêt qu'il habite (Michaux 2001 : 42). Toutefois, il subsiste une nuance qui ne rend pas ces animaux complètement repoussants ; dans leur allure physique ou dans leur comportement ils présentent une caractéristique qui les ramène dans notre univers et qui, en atténuant leur aspect répugnant, les rend acceptables et on peut même éprouver une sympathie envers eux.

L'Emeu contient du pus dans les oreilles ; les Chougnous sont « en masse gélatineuse » ; les Pourpiasses ont un « anus vert et frémissant » ; les Balbluites contiennent « des poches d'eau » ; les Purlides sont « chassieux et comme décomposés, avec leur venin à double jet, l'un en hauteur, l'autre vers le sol » ; la Darelette blessée « continue sa marche avec sa marmelade abdominale et ses parois en brèche », les Chiripépodes possèdent « un tas de pattes inutiles qui leur pendent comme des haillons ». Ce bestiaire bizarre de *Mes propriétés* déploie un éventail de monstres – pas toujours dangereux – qui effraie ou fait rire par ses caractéristiques physiques. Or ce qu'ils ont en commun, c'est l'aspect problématique entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Leurs humeurs corporelles malsaines sont dégagées tout librement dans l'extérieur. Cela donne un aspect grotesque (le grotesque parcourant toute l'œuvre de Michaux, Bäckström 2008 : 72) ou abject, et toujours effrayant.

Un effroi général, ou une admiration générale, semble dominer l'impression de l'observateur. L'émoi est dû à la prolifération des monstres, toutefois l'écrivain les a dotés de noms à la fois « comiques et vraisemblables », comme pour parodier les récits de voyage naturalistes (M. Butor 1999 : 53). Il y d'autres surprises : le mélange inédit des dispositions corporelles animales avec les produits techniques (odeur du chocolat des Cartuis, les Catafalques, l'analogie entre les Trèmes et les « assiettes de couleurs », où la laideur est partiellement due à cette combinaison du naturel et de l'industriel). Leur extérieur est protégé d'une lourde carapace, ou par les rotules, ou par les dents de scie, d'une manière à faire penser à la caricature de la science-fiction. Le cortège de ces animaux est presque métallique, avec les sons stridents qui assourdissent, les gros pachydermes étant presque inaudibles en comparaison avec le bruit des singes. Ils sont soit surprotégés par les carapaces ou par les sons perçants qu'ils produisent soit affaiblis par leur manque de forme et dégagement des humeurs malsaines. Cela arrive chez les humains aussi : les peuples qu'il rencontre en Grande Garabagne sont parfois atteints de maladies qui ont des symptômes semblables (notamment les Nans, atteints des abcès, Michaux 2001: 45).

Or, le paroxysme de ce rapport dynamique et problématique de l'intérieur et de l'extérieur du corps réside dans un passage du *Voyage en Grande Garabagne* (supprimé dans l'édition de 1967), notamment la diarrhée provenant de l'étrange climat du pays d'Ourgouilles :

> C'est une diarrhée avec autophagie. L'homme est digéré est évacue au fur et à mesure par son propre intestin. (…) On trouve de tout dans ses déjections, du sang, des débris de pancréas, de luette, de plèvre même, et jusqu'à des esquilles d'os, prétend-on, et le mort perd aussi sa langue. (Michaux 2001 : 137)

La ligne délimitant l'intérieur et l'extérieur du corps est complètement abolie. Le corps se consume lui-même, où l'intérieur reprend la domination et dirige tout le corps. La carcasse reste, cependant on ne saurait pas dire si elle est morte ou non. La délimitation du « dedans » et du « dehors » du corps est abolie ici, et cela donne des effets inquiétants et angoissants.

La tension entre l'intérieur et l'extérieur du corps, entre un dedans et dehors, semble présenter un problème prépondérant : un intérieur maladif s'offre tout librement à l'extérieur, et représente la faiblesse du corps. Inversement, les animaux avec une valeur négative (vermine, insectes, rongeurs) attaquent ici également les plus grands et représentent ici aussi une force constante.

LES YEUX / L'EAU : LES LIMITES DU CORPS PROBLÉMATISÉES

Si Michaux tient à l'aspect agressif entre les animaux réels dans *Ecuador* et *Un Barbare en Asie*, ici il ne privilégie pas les organes d'attaque. Les dents mangent, broutent, mastiquent même pour les autres (les chiens qui rendent ce service à leurs maîtres qui perdent leurs dents très tôt dans *Ici Poddema*), mais n'attirent pas trop son attention. Or les organes les plus présents, les plus décrits sont notamment les yeux. La plupart des descriptions des créatures qu'il rencontre inclut la description des yeux ou du regard : les yeux d'ouglab, bête de trait (« C'est un œil d'abruti qui ne donne rien, qui ne reçoit rien. Et, si vous regardez l'autre œil, inutile confrontation, c'est bien le numéro 2 de la même paire», Michaux 2001 : 29) ; les yeux de la tribu Orbu de la Grande Garabagne :

> Jeunes avec ces grands yeux de rêve, trop humains, comme en possèdent les bébés orangs-outangs prisonniers dans une cage.
> Adultes, l'œil-globe imbécile, ou, chez les plus méditatifs, les yeux de vase. (Michaux 2001 : 31)

C'est un organe visqueux, presque sans forme (« Le Nègre : une eau dans la figure, c'est son œil. » Michaux 1998 : 149), faible, extérieur mais qui fait penser à un intérieur, et a parfois des connotations aimables. En effet, c'est la seule belle partie du corps de quelques animaux, notamment la ranée de la Grande Garabagne : « quoiqu'elle ne soit pas bien belle de formes, son œil, si pâle et anxieux, fait qu'on ne peut la regarder sans être touché et conduit à une profonde rêverie. » Michaux 2001 : 27).

La Parpue de *Mes propriétés* est caractérisée par ses yeux, d'une allure bizarre mais attirante, « larges comme la main », et capables de se modifier non pas en fonction de la lumière, mais selon ses impressions. « On ne se fatigue pas de les contempler ; 'des étangs qui vivraient', dit Astrose » (Michaux 1998 : 490). Ces yeux magnifiques, par lesquels les Parpues deviennent « les grandes actrices », les rendent douces. Le regard embellit cette créature, laquelle, par sa description physique seule, ne manquerait pas de paraître laide. Or, cet animal est épuisé après avoir été soumis à la séance du regard. A ce moment-là, elle a besoin de protection de la part de l'autre, notamment d'être enroulée dans la laine (apparemment, elle serait trop faible pour survivre toute seule). Cette créature, laide comme les autres, devient par ses yeux l'image même de la tendresse. Ses yeux représentent le point de communication par excellence, étant le point par lequel les autres l'influent physiquement, et par lequel elle se montre tout ouvertement aux autres, sans réserve, jusqu'à l'épuisement.

Les yeux animaliers représentent ainsi la projection de la faiblesse, de la tendresse, d'un intérieur non maladif qui voudrait se prêter à l'extérieur, de la nécessité d'autrui qui n'est pas suffisamment assouvie. Or, les parasites, animaux négatifs (et pour la plupart invisibles) ne montrent pas leurs yeux.

L'extérieur environnant problématise davantage les limites du corps. S'il y a un élément qui examine le plus le rapport entre le dedans et le dehors, c'est l'eau, très présente dans le monde d'*Ailleurs* : l'eau courante, plus souvent l'eau stagnante, qui se difforme en boue, limon, marais. Les tribus qu'il rencontre se trouvent tout près de l'eau, il y en a qui ne peuvent s'en passer : « Sans les lacs, on ne pourrait comprendre les Emanglons. » (Michaux 2001 : 25). On les trouvera facilement près d'un ruisseau car ils sont attirés, « égratignés » par le murmure de l'eau courante. Les Vibres sont également liés à l'eau, et en sortent « le corps bleuté de phosphorescences » (Michaux 2001 : 43). Cette eau peut s'épaissir et devenir brouillard. Dans les maisons closes à Arridema il est possible de produire de la musique ravissante par les gouttes d'eau qui entrent par une ouverture spécialement aménagée pour cela.

Or, l'eau qui domine dans les contrées imaginaires en atténuant la force vitale, c'est de l'eau lente, stagnante, limoneuse. Plus Michaux pénètre dans des contrées inconnues, plus l'eau de ces pays devient lourde, presque malsaine. La force vive de l'océan ou de l'Amazone, grandes étendues d'eau peuplées de bêtes invisibles qui sont admirables, voire redoutables parce qu'on ne les voit pas (« On n'a jamais retiré un cadavre de l'Amazone. *On n'a jamais trouvé un cadavre dans l'Amazone*. » Michaux 1998 : 228) se déforme ici : l'eau d' *Ailleurs* est ramollie, ralentie et liée à la langueur ou aux maladies. La ville de Kadnir est située près d'un fleuve immense, et « les maladies épidémiques y viennent souvent, la langueur toujours », Michaux 2001 : 36) ; le climat chaud du pays marécageux exténue les habitants de la péninsule Assouline ; les Ourgouilles s'empiffrent dans leur pays près de l'embouchure d'un fleuve, ils vivent sans rien faire et leur pays résiste aux ennemis grâce à leur climat insupportable ; le dieu des eaux des Gaurs est insensible aux prières des peuples dont

les récoltes sont «pourries par la pluie », et « leurs troupeaux emportés par les inondations » Michaux 2001 : 53) ; là aussi, dans une petite mare infecte, un dieu attend son sacrifice, les yeux brillants.

Cette eau stagnante, absorbante, se combine dans une atmosphère passive et intime avec de la boue, du limon. Les animaux, notamment les prédateurs, sont ralentis, affaiblis dans ces pays fantastiques. Une panthère est traînée dans la boue pour servir aux chasseurs des Palans, et les lions sont diminués en taille, dangereux et paresseux, tellement humiliés *Au pays de la magie* qu'ils vont fouiller les ordures ménagères. Tout mouvement ou élan semble se concentrer dans la circularité de l'eau, ou de la boue. Plus on en est entouré, plus on est immobile, sans besoin de renouveler ses forces, mais de les ménager ou de diminuer celles des autres. L'eau influe sur les corps, humains et animaux ; elle les rend inertes, d'un côté englués dans cette épaisseur qui les entoure, et de l'autre, par l'entassement des humeurs corporelles qui les rendent gros, ralentis et peu mobiles. Le corps est ainsi dominé par l'eau des deux côtés, de l'intérieur et de l'extérieur, et se trouve absorbé par cette force stagnante de l'eau, trouvant cela parfois accablant, parfois au contraire très intime.

En parlant de la signification de l'eau chez Edgar Allan Poe, Gaston Bachelard constate : « Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. […] C'est la leçon de mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous. » (Bachelard 1987 : 96). L'eau lourde de Poe dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, à laquelle Bachelard attribue une attention particulière, fait penser au sang du corps maternel et produit l'effet double de la crainte de la mort et de la force constante absorbante, intime. L'eau ralentie michaldienne indique clairement que s'est opérée une perte de force vitale, de vitesse, d'envie de communication, contrairement à la force de la prédation. Cette eau intériorise, rend chaque envie de communication inutile, elle consomme tout mouvement ; cependant, elle n'entraîne pas la mort. Elle fait penser aussi à une intimité. Elle est limoneuse, elle devient l'eau composée, mélange de l'eau et de la terre, et se fait pâte, matière primordiale (ibid. : 142). Par sa qualité visqueuse elle fait penser à la chair (ibid., 144). Le limon étant la poussière de l'eau, on ressent la force absorbante de ce mélange. « Alors toute chaleur, tout enveloppement est maternité. » (ibid. : 149) Par cette pâte on devient un avec l'entourage, on s'enfonce et on reste entouré dans cette chair dominante.

Force et faiblesse de l'être Les animaux michaldiens, réels mais dotés d'un trait fantastique, ou proprement imaginaires, manifestent quelques traits caractéristiques communs. Leur corporéité est fortement accentuée, soit par la force prédatrice, soit par leur aspect grotesque. Il en va de même avec les peuples imaginaires. Deux axes se présentent ici : le premier, celui des animaux visibles, le plus souvent grotesques, et le deuxième, ceux qui sont invisibles mais pernicieux, car ils influent sur le corps d'autrui. De cette manière le corps est vivement présent, et cela d'une manière dynamique. Ce dynamisme est manifeste aussi au niveau du rapport avec

le monde environnant. L'entourage influe visiblement sur le corps animalier, et ce lien est souligné par l'eau omniprésente, ou par le dégagement de liquides corporels malsains.

En examinant la « petite tératologie portative » michaldienne, G. Lascault constate : « Sans le savoir, en le niant, l'homme ressemble étonnamment aux êtres les plus étranges créés par Michaux, à ces meidosems d'une excessive malléabilité, qui prennent la forme des bulles pour rêver, la forme de liane pour s'émouvoir, dont l'*un* est détruit » (Lascault 1966 : 223). On se constate nécessairement un étranger par rapport à ce qui nous entoure, et la vie devient inhabitable (« inquiétante étrangeté » freudienne), peuplée de monstres. « Je suis sans doute, mais je ne *suis* pas assez, j'arrive à grand peine à être », écrit Poulet (1966 : 166) en examinant la faiblesse, très présente dans l'œuvre michaldienne, cette fois interprétée comme perçue en combinaison avec la chute morale. « Renonçant à soi, l'être infiniment faible que représente Michaux s'offre aux assauts du dedans et du dehors. » (ibid. : 171). Gaston Bachelard constate que chez Michaux « l'espace intime perd toute clarté. L'espace extérieur perd son vide » (Bachelard 1958 : 196), et que la surface délimitant un dedans et un dehors devrait être douloureuse des deux côtés.

Par leur présence dans chaque espace nouveau, les animaux représentent à la fois le connu et l'inconnu. Leur corporéité fortement accentuée, avec l'aspect souligné du dynamisme entre le dedans et du dehors, avec une communication avec autrui et le milieu environnant, semble figurer d'une manière palpable les forces et les faiblesses de l'être. Ce bestiaire imaginaire et réel situé dans un espace délimité et dénommé devrait représenter peu ou prou une sorte de système ; cependant, le monde peuplé de tous ces êtres, hommes ou animaux, n'est que tumultueux comme les autres univers michaldiens.

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston (1987). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti

Bachelard, Gaston (1958). *Poétique de l'espace*. Paris : N.R.F.

Bäckström, Per (2008). *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux*. Paris : Harmattan

Butor, Michel (1999). *Le Sismographe aventureux : improvisations sur Henri Michaux.* Paris : Editions de la Différence

Eco, Umberto (2007). *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion

Lascault, Gilbert (1966). « Les Monstres et l'Unheimliche » in : *H. Michaux* (Paris : L'Herne) : 214-226.

Michaux, Henri (1998). *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard

Michaux, Henri (2001). *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard

Poulet, Georges (1966). « Henri Michaux et le supplice des faibles », in : *H. Michaux* (Paris : L'Herne) : 166-171.

Marija Panić

BODY AGAINST SPACE: FANTASTIC ANIMALS IN MICHAUX' TRAVEL BOOKS

Summary

While travelling through real or imaginary countries (in *Ecuador*, *Un Barbare en Asie*, *Ailleurs*), Henri Michaux pays particular attention to the descriptions of animals he meets. In this paper we have examined the fantastic features of the animals Michaux describes. Real animals surprise us by their unusual body features or their behaviour. Parasits in South America seem to show strength that that is not expected for the creatures of their size. Fantastic animals in the imaginary countries seem to follow the same pattern. By examining the importance of their eyes and the excessive presence of water in the surrounding landscape, we have concluded that Michaux dedicates special attention to the limits of the body and the inside: outside axe. In that way, animals and their bodies, sometimes sickly and repulsive but still gentle and needing the presence of others, seem to mirror human strengths and weaknesses.

Key words : Michaux, travel books, fantastic animals, body, water, inside /outside

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Mina Apić
Novi Sad
skola.mondo@gmail.com

UDK82.09. Said E. :316.722(5-15)

EDWARD SAÏD ET L'ORIENTALISME

Dans ce texte on présente les idées d'Edward Saïd sur la formation de l'orientalisme comme l'ensemble des représentations scientifiques, littéraires et ceux de l'usage quotidien de l'Orient, la base desquels est la volonté de la domination européenne sur cet espace. On examine le passage des idées scientifiquement affirmées dans l'usage dans d'autres domaines, surtout littéraire. L'accent porte sur le pouvoir du discours et le rôle de la langue même dans l'interprétation de la réalité: à quel point la langue conditionne notre expérience originale et la modifie en l'accordant avec ses structures. Le fait que l'orientalisme existe dépend plus de l'Occident que de l'Orient et tout cela grâce aux techniques de représentation occidentales. L'analyse de Saïd nous montre la forme et l'organisation intérieure de ce domaine, ses débuts, anciennes autorités, personnages exemplaires et nouvelles autorités, dans le but de découvrir la dialectique entre l'écrivain ou le texte individuel et la complexe formation collective à laquelle son œuvre contribue. Saïd examine l'orientalisme comme l'échange dynamique entre les auteurs individuels et les grands intérêts politiques.

Mots-clés : l'Orient, l'orientalisme, l'image, la représentation, la culture, l'impérialisme, l'eurocentrisme, l'identité, le discours

LES POSITIONS THÉORIQUES

Les œuvres d'Edward Saïd ont considérablement contribué au débat entre l'histoire et la théorie pendant les deux dernières décennies. Sa réflexion critique sur l'histoire est particulièrement importante parce qu'elle suit les réactions puissantes et variées de l'époque des restructurations politiques globales, dans laquelle les forces cachées de l'impérialisme continuent d'influencer la politique et la culture globale. Edward Saïd crée le projet de changer les termes officiels de l'histoire et de la vérité, en éveillant la conscience des histoires souterraines qui contiennent la vérité cachée.

Le rôle de l'intellectuel ainsi que l'importance des questions concernant la culture et l'identité sont à la base de son idéologie de la reconstruction de l'histoire à travers l'engagement critique et politique. Considérant la vérité indubitablement comme circonstancielle et politique, il ouvre l'histoire à l'écriture et à l'interven-

tion subalterne. Il offre des systèmes épistémologiques alternatifs pour changer notre perspective eurocentrique, créée par la littérature et l'histoire occidentale. Sa méthodologie lui permet de joindre la vieille tradition marxiste à la critique pratique actuelle dans l'analyse du discours dans le but de comprendre et faire comprendre les relations entre l'impérialisme et la culture.

LES INFLUENCES

Les œuvres de Michel Foucault, Antonio Gramsci et Noam Chomsky sont le point de départ du développement des idées d'Edward Saïd. Le livre *Orientalisme* doit beaucoup à l'analyse des interactions entre le pouvoir et le savoir élaborée par Foucault. La représentation du régime stabilisant, de l'autorité et du pouvoir régulateur du savoir est considérée par Saïd comme conception fondamentale de toutes les institutions dirigeantes. Le modèle de l'entrelacement du savoir et du pouvoir élaboré par Foucault se fonde sur la philosophie de Friedrich Nietzsche. Ce modèle montre clairement comment le savoir est utilisé par ceux qui possèdent le pouvoir et disposent des structures linguistiques à travers lesquelles sont créées toutes les formes de la soumission sociale.

LA CONCEPTION DU DISCOURS

Les linguistes définissent le discours comme le traitement formel de l'objet dans le langage et l'écriture. Tout de même, on peut dire qu'à un moment de l'histoire d'un peuple, il existe toujours un certain discours, l'ensemble de règles et de conventions qui dirigent les actions de la société. La formation d'un discours est toujours supervisée et organisée par des disciplines et des institutions agissant comme canaux de distribution des codes de comportement et d'autres procès sociaux. Saïd utilise le schéma de Foucault pour embrasser la variété immense des textes politiques, linguistiques, ethnographiques et historiques qui tous ensemble forment le discours de l'orientalisme. Comme Foucault, il ne s'arrête pas là : il réfléchit sur les structures dissimulées derrière la production des textes ou énoncés significatifs pour la compréhension des stratégies du savoir, du pouvoir et de la surveillance dont le but est la création de l'Orient. Foucault et, avant lui, Mikhaïl Bakhtine considèrent particulièrement importante la position centrale de l'idéologie comme base des croyances, valeurs et catégories qui font part de la *Weltanschauung*. Le rapport entre l'idéologie et le discours nous aide à comprendre Saïd.

L'idéologie est avant tout un terme politique ouvert qui sous-entend (implique) un procès simplifiant et négatif à travers lequel l'emploi des systèmes épistémologiques contraires aux intérêts des individus leur est imposé. Le discours, au contraire, à cause de sa distinction ouverte des rapports politiques peut être associé au terme hégémonie comme le comprenait Gramsci, où les individus ont un rôle dans

leur propre soumission. Particulièrement ce que Gramsci considère comme "le bon sens" permet à l'Occident de créer les mythes du pouvoir et de la domination. "Le bon sens " représente l'espace de la construction idéologique. Dans les textes littéraires et les descriptions historiques occidentales il trouve des preuves valides de la manière dont agit l'hégémonie.

Le projet des Lumières accentuait la raison et le progrès qui peuvent provenir seulement de l'esprit européen. Saïd montre que les idéaux de la raison et du progrès des lumières avaient un programme caché : la création d'une pratique impériale réussie.

Si l'on parvient à faire croire au reste du monde en un ensemble de lois supérieures et permanentes, l'impérialisme se répandra sans difficultés. Par conséquent, le barbarisme des Indiens ou des Africains exigeait leur inévitable colonisation. Les Européens devaient accomplir leur « mission civilisatrice ». Cet ensemble de croyances se fondait sur la connaissance de l'existence d'une nature humaine fixe, permanente et essentialiste. Le résultat était la production d'un discours ferme qui fera que les races inférieures restent les mêmes, sans aucune possibilité de changement. Ainsi la culture européenne est-elle parvenue à imposer au reste du monde l'admission de sa domination.

L'ORIENTALISME

Dans son œuvre *Orientalisme*, Edward Saïd souligne deux maximes : « L'Orient, c'est la carrière », du roman *Tancrède* de Benjamin Disraeli, et « Ils ne peuvent pas se représenter eux-mêmes, ils doivent être représentés par un autre », de la description d'un paysan ordinaire dans *Le 18e brumaire* de Louis Bonaparte.

Saïd critique toute la pratique de représentation qui n'a jamais été juste. Précisément dans l'introduction de son œuvre, il expose sa thèse générale : l'Orient est une création européenne.

Ainsi, le terme Orient a doublé de sens, ajoutant le sens valorisant au sens géographique. Dans le sens géographique, Orient signifie Est : Asie et Afrique du Nord.

Le sens valorisant veut dire :

1. lieu des colonies = source de la richesse
2. source de la civilisation
3. une des plus profondes et plus fréquentes images de l'Autre.

La définition de l'orientalisme ne reste pas simple. Selon la version officielle, l'orientaliste est celui qui, soit anthropologue, soit historien, sociologue, ou philologue, enseigne, écrit, ou fait des recherches sur l'Orient, et l'orientalisme est ce que ce scientifique fait. Le terme « études régionales » est aujourd'hui plus accepté, pour éviter l'attitude exécutive arrogante des temps coloniaux, et, d'un autre coté,

parce que le terme orientalisme est trop vague et trop général. Une définition plus ample serait : l'orientalisme est la manière de penser basée sur la distinction ontologique et épistémologique entre l'Orient et l'Occident. Enfin, selon Edward Saïd, l'orientalisme représente une forme de domination, de restructuration et de possession du pouvoir sur l'Orient.

Le but du livre est de montrer comment nous sommes arrivés au point où tout un réseau d'intérêts est inévitablement lié au terme Orient. Il pose la question de la possibilité du savoir scientifique non politisé, objectif et désintéressé, ainsi que celle de la dépendance de chaque scientifique des circonstances de sa vie, de sa classe, de ses croyances et sa position sociale.

Dans ce livre, Saïd révèle comment le consensus libéral général sur le savoir non politisé cache des circonstances politiques organisées qui déterminent la production du savoir. Il a essayé de montrer que la société politique domine les aspects de la société civile, tels que la vie académique, en imposant le sens qui le concerne. Cela s'explique par le fait que chaque auteur fait part des conditions du monde auquel il appartient. La thèse principale d'Edward Saïd porte sur l'idée que l'orientalisme n'est qu'une dimension de la culture politique intellectuelle moderne, et ainsi dépend moins de l'Orient que de notre monde.

La majeure partie des scientifiques humanistes est parfaitement d'accord avec le fait que le texte existe dans le contexte et que ce qu'on appelle intertextualité existe vraiment et que la pression des conventions, des auteurs précédents et des styles rhétoriques contraint ce que Walter Benjamin une fois appelait « surestimation de l'individu créateur au nom du principe de la créativité » selon lequel l'écrivain a créé son œuvre lui seul, n'employant que son propre cerveau.

LE DOMAINE

Edward Saïd n'a pas voulu raconter l'histoire de l'orientalisme d'une façon encyclopédique, parce qu'il lui aurait été impossible de déterminer les limites du matériel textuel immense qu'il aurait pu traiter. D'un autre coté, il y avait déjà des livres importants sur ce sujet : *La renaissance orientale*, de Raymond Schwab, *Die Arabischen Studien in Europa bis den anfang des 20 Jahrhunderts* de Jochann Fük et *the Matter of Araby in Medieval England* de Dorothée Metlitzki. Il s'est limité à la représentation anglo-franco-americaine des Arabes et de l'Islam qui signifiait l'Orient pendant presque 1000 ans. Une grande partie d'Orient est restée mise de coté : les Indes, le Japon, la Chine et d'autres territoires de l'Extrême Orient. Les Indes ne sont pas entièrement exclues de son œuvre à cause de la domination coloniale britannique pendant les 18e et 19e siècles. Il a exclu de ses recherches les contributions importantes à l'orientalisme en Allemagne, Russie, Italie, Espagne et au Portugal parce que les pas déterminants dans les études de l'Orient ont été faits d'abord en Grande-Bretagne et ensuite en France.

L'analyse de Saïd veut montrer la forme et l'organisation interne de ce champ, ses origines, anciennes autorités, textes canoniques, idées doxologiques, figures exemplaires, successeurs, développeurs et nouvelles autorités. Il tente aussi d'expliquer comment l'orientalisme empruntait les idées dominantes, les doctrines et les vogues qui dominaient les cultures et en était souvent inspiré. A cause de cela il existait (ou il existe) l'Orient philologique, l'Orient freudien, l'Orient darwinien, l'Orient raciste. Selon Saïd, il n'y a jamais existé quelque chose de pareil à l'Orient pur ou inconditionné, ou à la forme immatérielle de l'Orient, et, non plus une chose aussi immatérielle que l'idée de l'Orient. Par conséquent, Saïd ne fait pas part des scientifiques dont le champ de recherches est l'histoire des idées.

Sa gloire controversée, mais aujourd'hui indiscutable est due a sa pénétration impétueuse dans le champ qui pourrait être défini comme: la phénoménologie du discours idéologique. Il retient que nous pouvons mieux comprendre la durée et la permanence de systèmes très homogènes comme la culture si nous comprenons que les contraintes intérieures qu'elles imposent aux écrivains et intellectuels sont productives et non seulement limitantes. C'est pourquoi il considère l'orientalisme comme échange dynamique entre auteurs individuels et grands intérêts politiques. L'orientalisme n'est pas une fantaisie européenne sur l'Orient, mais un corpus théorique et pratique dans lequel on a investi pendant des siècles. Ainsi, l'orientalisme comme système du savoir est-il devenu une grille acceptée à travers laquelle l'Orient est entré dans la conscience européenne comme à travers un filtre. Cet investissement a amplifié et a rendu vraiment productifs les énoncés qui, de l'orientalisme sont passés dans la culture générale.

Comme le disait Claude Lévi-Strauss, l'esprit a besoin d'ordre et il l'établit en apercevant les différences, en mettant tout ce dont il est conscient à un endroit sûr, facile à retrouver, attribuant ainsi un rôle aux choses. Tout de même, dans la façon de comprendre les différences entre les choses il y a toujours un peu d'arbitraire. On pourrait dire que les sociétés modernes et primitives créent le sens de leur propre identité négativement dans une certaine mesure. La géographie imaginaire aide l'esprit à intensifier son propre sens de lui-même en dramatisant la différence entre ce qui lui est proche et ce qui lui est lointain.

Si l'esprit doit affronter ce qui est considéré comme une forme de vie radicalement nouvelle, comme ce que l'Islam a semblé être à l'Europe au début du Moyen Age, la réponse sera tout a fait conservatrice et défensive. Et la peur européenne était juste parce que les musulmans ont conquis la Perse, la Syrie, l'Egypte et ensuite la Turquie, l'Afrique du Nord, l'Espagne, la Sicile et une partie de la France. Par conséquent, la représentation européenne des musulmans a toujours été une manière de contrôler le terrible Orient.

Les thèses de sous-développement, dégénération et inégalité orientale ont pu, très facilement, au début de 19e siècle être supportées par les idées d'un darwinisme secondaire, qui accentuait la validité « scientifique » de la division des races

en développées et sous développées. Le fait que quelque chose soit qualifié d'oriental sous entend qu'on a prononcé un jugement valorisant. Aucun des auteurs analysés par Saïd n'a nié l'isolation orientale, son excentricité, son sous-développement, son indolence taciturne, sa pénétrabilité et sa soumission léthargique. Donc, chaque auteur, de Renan à Marx (deux points extrêmes de l'aspect idéologique) ou des scientifiques plus rigides (Laine et Saci) jusqu'aux esprits plus imaginatifs (Flaubert et Nerval) comprenait l'Orient comme un lieu isolé des courants européens de progrès scientifique, artistique et commercial. Les orientaux se voient privés de la possibilité de développement, transformation et progrès – ils sont identifiés à la «mauvaise éternité».

La question qui s'impose est: comment pourrait-on représenter d'autres peuples et cultures dans une perspective non répressive et non manipulatrice. Il faudrait réfléchir de nouveau sur la complexité du rapport entre le pouvoir et le savoir. Le tout-pénétrant problème du nihilisme bien sûr, s'impose. Si chaque critique est relative, une vérité du discours raciste ou du discours contraire à la réalité d'Auschwitz, devient-elle légitime ? Si la théorie postmoderne souligne des différences, hybridités et incertitudes caractéristiques des œuvres modernes, comment pourrait-elle donner la réponse juste ? La présence d'une immensité de significations possibles impose la décomposition de la réalité. Tout de même, affirmer que les perspectives postmodernes dans l'histoire sont nihilistes voudrait dire : manquer l'argument principal ; personne n'a jamais nié que l'histoire peut être écrite. Les postmodernistes ne négligent ni les arguments logiques, ni les vérifications, ni la recherche dans les archives. La raison n'est pas niée, seule sa présentation dogmatique l'est. L'hyperrelativisme est, alors, une accusation, mal fondée contre la perspective postmoderniste.

Il y a, tout de même, un autre problème. Bien que la sape des thèses universalistes de l'épistémologie européenne s'appuie sur les termes « postmoderne » et « post structural », « postcolonial », on peut constater que justement ces termes sont hégémoniquement appliqués aux cultures et textes pour éviter l'infiltration non européenne dans le système supérieur européen. Et, bien qu'ils créent la pratique de la libération du discours des colonisateurs, ces « néo universalismes » sont regardés comme un moyen fourbe de surveiller l'Autre. Le fait que la littérature de certains peuples soit surveillée encourage l'opposition entre le soi et l'Autre, provoque une crise dans la détermination de leurs propres formes génériques.

LES RÉACTIONS

Le mode d'après lequel Saïd a fait son projet d'une négation radicale et d'une révélation du schème valorisant idéologique profond de l'orientalisation eurocentrique et de la réduction de l'Est en Orient a provoqué différentes réactions dans des parts diverses du public scientifique et culturel de l'Amérique et du monde. Il a été accueilli sans réserves dans les milieux et par les individus de l'Orient musulman,

et de l'Occident, qui tiennent avant tout au combat contre la domination planétaire du système des valeurs, des idées et des institutions eurocentriques et christocentriques.

Une des façons dont le scientifique peut s'ouvrir vers le champ auquel il se dédie est de soumettre sa méthode a l'épreuve de la critique. Un des moments clefs est de mettre à l'épreuve constante sa propre méthodologie et sa pratique. Il est impossible d'éviter le fait que la science actuelle, même si l'on néglige les distinctions orientalistes entre nous et eux, soit sous une chaîne puissante des réalités politiques et idéologiques. Il est impossible de négliger tout cela en faisant semblant que cela n'existe pas. Au contraire, l'orientalisme actuel nous dit beaucoup sur la malhonnêteté intellectuelle contenue dans la dissimulation et cette malhonnêteté dont le but est d'accentuer les divisions en les faisant plus graves et plus constantes.

Ce n'est facile pour personne d'accepter tranquillement et sans peur la thèse que la réalité humaine est construite et déconstruite perpétuellement, et que tout ce qui semble une essence libre est constamment en danger. La réponse habituelle à cette peur est le patriotisme, le nationalisme xénophobe extrême et le chauvinisme. Nous avons tous besoin d'un appui sur lequel on pourrait se sentir stable, mais, ce qui est important est comment nous arrivons à cet appui, jusqu'à quelle extrémité et avec quelle intransigeance on le formule.

Un des grands avantages de la culture moderne est le concept presque universellement accepté que les cultures sont hybrides et hétérogènes et que les cultures et les civilisations sont entrelacées et dépendantes entre elles, et qu'elles s'opposent à chaque description unilatérale de leur individualité.

Dans l'*Orientalisme*, Edward Saïd a exprimé la nécessité d'une nouvelle approche des démarcations et des oppositions qui ont provoqué les hostilités, les guerres, le contrôle impérial : qu'on reconsidère certaines suppositions, pour sortir de l'embrassement de fer d'une des dialectiques binaires maître-esclave.

BIBLIOGRAPHIE

Edvard Said, (2000). *Orijentalizam* (Edward Said, *Orientalism*), Beograd: Biblioteka XXvek.

Seli Valia, (2002). *Edvard Said i pisanje istorije* (Shelly Walia, *Edward Said and the Writing of History*), Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Pavle Sekerus, (2002). *Les Slaves du Sud dans le miroir français* (1800-1850), Beograd : Zadužbina Andrejević.

Bernard Luis, (1994). *Problem orijentalizma*, Časopis za savremenu svetsku književnost « *Pismo* », br. 36/37, Književno društvo Pismo.

Cvetan Todorov (1997). *Mi i Drugi*, (Tzvetan Todorov, *Nous et Les Autres*), Beograd: Biblioteka XXvek.

Mina Apić

EDWARD SAID AND THE ORIENTALISM

Summary

In this text are presented Edward Said's ideas concerning the formation of orientalism as a collection of scientific and literary representations, as well as the representations in common use, whose background is the European will of domination over the Oriental region. He examines the movement of scientifically affirmed ideas into more general use in other fields, especially in literature. The accent is on the power of open discourse and the role of language itself in the interpretation of reality; to what extent language creates conditions for the perception of our original experience through its adoption into the structure of language. The fact that orientalism exists depends more on the Occident than on the Orient and all this because of western representational forms and structures. Said's analysis shows the form and interior organisation of this field, its beginnings, ancient authorities, distinctive representatives, and new authorities. This being with the objective of revealing the dialectic between a writer or a text and the complex corpus to which his text makes contribution. Said examines orientalism as a dynamic exchange between the individual authors and larger political interests.

The most important stereotypes of orientalism: Oriental inferiority, Oriental cruelty, the Threat to the Western Civilisation, Exagerated sensuality, Lack of rationality, all appear within the works of the majority of Occidental writers. Oriental Inferiority was used within orientalistic discourse as an excuse for the need of the European presence in the region, running beneath a veneer of the "mission civilisatrice" of the colonial conqueror.

Key words : Orient, orientalism, image, representation, culture, imperialism, eurocentrism, identity, discourse

Biljana Tešanović
Université de Kragujevac
in.brevi@beocity.net

UDK 821.133.1.09 Beckett S. :811.133.1
821.133.1.09.Cioran E. :811.133.1A

BECKETT ET CIORAN : SE FAIRE ADOPTER PAR UNE LANGUE

De nombreux écrivains étrangers qui ont choisi de s'exprimer en français, Beckett et Cioran, apparemment très proches par le regard dérangeant qu'ils portent sur l'absurdité de la condition humaine, ont été le plus souvent comparés. Peut-on, pourtant, rapprocher leurs œuvres sans en trahir le sens profond ? Les deux s'exilent de leur langue maternelle juste après la dernière guerre, mais ne doivent ni fuir ni peut-être chercher la même chose : l'un était résistant actif, l'autre antisémite.

Mots-clés : écrivain, exil, allophone, langue d'écriture, guerre, identité.

À l'occasion de la « Journée internationale de la francophonie » et de la « Semaine de la langue française », un article publié dans *Le Monde des Livres* (Noiville 2009) dresse, une fois de plus, le bilan en apparence paradoxal de la perte de l'influence du français dans le monde et de l'engouement qu'il suscite auprès des écrivains allophones en France, ce dernier ayant tendance à s'amplifier. Réagissant aux titres alarmistes, qu'elle cite, dont celui de *Time* du 21 novembre 2007, « La mort de la culture française » (Noiville 2009: 1), la journaliste évoque aussi bien les écrivains déjà institutionnalisés, Beckett, Cioran, Ionesco, Arrabal, qu'une longue liste d'écrivains plus jeunes venus de tout horizon, ajoutant qu'ils ont remporté tous les prix littéraires de 2008 : Atiq Rahimi (Afghanistan) a reçu Le Goncourt, Tierno Monembo (Guinée) le Renaudot, alors que Seymus Dagtekin (Kurdistan turc) a remporté le prix Théophile Gautier de l'Académie française... Quelques interviews, assez intéressantes d'ailleurs, sur le choix du français comme langue d'écriture, apportent la conclusion attendue que tout parcours est différent.

Dans son livre paru en 2005, *Les exilés du langage: un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000),* A.-R. Delbart réfléchit exactement dans les mêmes termes que F. Noiville, tout en reprochant aux journalistes en général de questionner les écrivains plutôt que leurs œuvres :

> Le constat souvent fait d'un recul inéluctable du français, d'une baisse de son prestige tant linguistique qu'intellectuel, permet d'envisager avec beaucoup de curiosité l'attirance que la langue française exerce encore sur les écrivains. (Delbart 2005: 17)

Pourtant, la question posée par le titre de l'article de F. Noiville, « Pourquoi ils écrivent en français », est beaucoup moins simple qu'elle ne paraît. Elle peut être comprise de deux façons différentes ; la première interprétation (la plus évidente et la moins justifiée) serait : « Pourquoi écrivent-ils en français plutôt qu'en leur langue maternelle ? », avec le présupposé : « tout en vivant en France ». Il est apparent que ce présupposé éclaire sur le lien nécessaire, complètement occulté dans nos deux exemples, entre la langue d'écriture et celle du pays d'adoption, dont l'évidence est illustrée par l'expérience de Julien Green :

> En juillet 40, arrivé en Amérique, j'eus l'idée d'écrire sur la France. [...] J'écrivais en français (comme je l'avais presque toujours fait jusque-là) quand, après dix pages, une pensée troublante me vint : 'Qui publiera ces mots ?' Je ne voyais pas d'éditeurs français publiant des livres français en Amérique. Alors je mis de côté ce que j'avais fait et recommençai le livre en anglais [...]. (Delbart 2005 : 75)

La première interprétation n'ayant donc aucun sens, la seconde est plus logique, tout en étant moins évidente : « Pourquoi écrivent-ils en français plutôt [par exemple] qu'en grec ou en russe ? », qui reviendrait à demander : « Pourquoi les écrivains continuent-ils à *s'exiler* en France plutôt qu'en Grèce, en Russie - ou en Norvège ? ». Les masses populaires ne sont pas sensibles au rayonnement de la culture française, en effet ; il est pourtant incontestable, car les écrivains du monde entier choisissent la France comme pays d'adoption, optant en même temps pour sa langue. D'ailleurs, est-ce la culture ou la langue qui les attire, et peut-on les dissocier ? Les parcours sont différents, mais l'on peut distinguer deux cas : les écrivains qui retrouvent par la langue leurs origines françaises[1] et les écrivains d'autres origines qui s'en détachent grâce au français. Ces derniers peuvent embrasser le français directement dès leur arrivée en France[2], voire des années après[3], ou alors (ce cas est plus rare), le choisir après avoir essayé d'autres langues[4].

---

1 David I. Grossvogel est né à San Francisco de mère anglaise et de père alsacien.

2 Né en Sibérie, Andreï Makine obtient l'asile politique en 1987 et se consacre alors à l'écriture, en français.

3 Hector Bianciotti s'installe à Paris dans les années soixante et se met à écrire en français un an après sa naturalisation, en 1981.

4 Avant d'opter pour le français, Eduardo Manet a brièvement écrit en anglais et en italien.

***

Débarque-t-on un jour dans un pays d'adoption sans être devenu au préalable orphelin de son pays natal ? Et par conséquent, orphelin de soi-même, car déraciné ? Certains écrivains en sont plus conscients que d'autres. Ainsi, Eduardo Manet affirme dans un entretien qu'il quitte sa langue maternelle après avoir décidé de ne plus retourner à Cuba. Selon lui, il reste néanmoins un auteur latino-américain par son inspiration, car l'« on peut écrire dans une autre langue, cela ne change rien à ce que l'on est au fond » (Bouteillet 1998). En revanche, Green, qui n'a pas décidé non plus d'être écrivain bilingue et souhaitait seulement être plus proche de son public, écrivant en anglais aux Etats-Unis, après avoir écrit en français dans l'Hexagone - se surprend de *changer d'identité* avec la langue :

> « Alors je mis de côté ce que j'avais fait et recommençai le livre en anglais, mon intention étant de reprendre les mêmes mots, c'est-à-dire de me traduire moi-même. Là, l'inattendu arriva. [...] Je m'aperçus que j'écrivais un autre livre. [...] En anglais, j'étais devenu quelqu'un d'autre. [...] La ressemblance entre ce que j'écrivais maintenant en anglais et ce que j'avais écrit en français était si petite qu'on aurait pu douter que ce fût du même auteur. Cela m'intrigua et m'intrigue toujours, mais en aucune façon ne m'a aidé à comprendre la relation entre la pensée et le langage, et même l'a rendue plus mystérieuse encore que je ne la croyais, mais j'ai compris beaucoup mieux le problème des écrivains étrangers qui doivent en quelque sorte renaître dans une langue qui n'est pas la leur. » (Delbart 2005: 75)

Kundera, qui commence à écrire en français vers la fin des années 80, considérait l'exil comme un « départ libérateur vers un ailleurs, inconnu par définition, et ouvert à toutes les possibilités » (Marian 2004 : 89). Libérateur certainement, mais comme il le suggère par le titre d'un de ses romans écrits en Tchécoslovaquie, lorsque « La vie est ailleurs », ce n'est pas vraiment un choix, plutôt une décision d'importance vitale, une *nécessité*, un accès à la vie. Pareillement, dans l'entretien évoqué Eduardo Manet explique avoir quitté Cuba dans les années 50 avec d'autres écrivains, car presque personne ne pouvait y rester.

Même lorsqu'elle s'inscrit dans la tradition du pays d'origine, comme c'est le cas pour l'exil linguistique de Cioran, cette nécessité n'en est pas moins personnelle. En effet, les écrivains exilés roumains sont nombreux, aussi bien connus, comme Ionesco, Panaït Istrati, que moins connus, comme Oana Orlea, Petru Dumitriu, Ana Novac. Mais Cioran a un passé de sympathisant nazi et d'antisémite à fuir. Le long séjour de deux ans en Allemagne (de 1933 à 1935) en tant que boursier de la Fondation Humbold, était néfaste pour le jeune homme qu'il était, révolté par le manque de destin de la Roumanie. Sa patrie avait besoin d'un modèle et la vigueur de l'Allemagne hitlérienne lui paraissait enviable (Bollon 1997: 106). Cependant, comme le

précise dans l'avant-propos son éditeur français de *Transfiguration de la Roumanie*, « Cioran n'avait bien sûr pas idée des conséquences sinistres de l'idéologie nazie et de la mise en œuvre de la 'solution finale' » (2009: 10). Il a renié ses écrits dès qu'il a pu l'entrevoir, sa correspondance en témoigne, tentant même de sauver la vie de Benjamin Fondane, grand poète et philosophe juif. Fuyant désormais toute prise de position radicale, il adopte une attitude atypique en France :

> « [...] tout en s'efforçant d'arracher ses racines du sol historique, culturel, linguistique, d'où il avait auparavant tiré sa sève, il ne cherche pas une nouvelle patrie ni le droit de citoyenneté (qu'il ne sollicitera d'ailleurs jamais). Cioran envisage une sorte d'existence suspendue, dont il attend une liberté que seuls de rares individus sont destinés à connaître. Plus que la littérature, c'est cette expérience qui l'intéresse : vivre en déraciné absolu, faire tabula rasa de tout son passé. » (Balan 2003: 97-8).

Arrivé dans l'hexagone en 1937, Cioran se tait pendant sept ans, avant de se mettre à écrire en français. Il lui fallait assurément du temps pour améliorer son style - ses premières tentatives laissent à désirer - mais davantage encore, comme le dit Green, pour « renaître dans une [nouvelle] langue », à un autre soi, radicalement différent.

> « [...] j'aurais dû choisir n'importe quel autre idiome, sauf le français, car je m'accorde mal avec son air distingué, il est aux antipodes de ma nature, de mes débordements, de mon moi véritable et de mon genre de misère. Par sa rigidité, par la somme des contraintes élégantes qu'il représente, il m'apparaît comme un exercice d'ascèse ou plutôt comme un mélange de camisole de force et de salon. Or, c'est précisément à cause de cette incompatibilité que je me suis attaché à lui. » (Cioran 1995: 1630)

Quant à Beckett, c'est un héros de guerre et son exil semble plus intime. En septembre 1936, il se rend aussi en Allemagne, mais le nazisme ne l'effleure même pas. Rentré en Irlande en 1937, il décide de quitter le pays et s'installe en France à partir du mois d'octobre 1938, dans un hôtel parisien au nom évocateur - « Libéria ». Il est en voyage à Dublin au moment de la déclaration de guerre, mais il décide de revenir en France. Introduit par Péron dans le réseau Gloria dès le mois d'octobre 1940, il y joue le rôle de boîte aux lettres et traduit les informations en anglais, ce qui lui vaudra la croix de guerre avec étoile d'or en 1945. Après avoir échappé à une arrestation par la Gestapo, en 1942, il se cache un moment avec sa compagne Suzanne et s'installe finalement à Roussillon dans le Vaucluse. Beckett continue à travailler pour le maquis, tout en poursuivant la rédaction en anglais du roman *Watt*, commencé en 1941.

Après la guerre, en 1945, il se rend à Dublin pour revoir sa mère malade, son frère aîné et ses amis de jeunesse. Déçu par tous pour des raisons diverses, il revient

en France et décide de s'y installer définitivement avec Suzanne. De toute façon, il ne s'est jamais senti bien dans sa ville natale, qui réveillait ses ennuis physiques. Le passage d'une langue à l'autre se fait spontanément. Volontaire de la Croix-Rouge irlandaise basée à Saint-Lô, il fait la navette entre Paris et Saint-Lô, et écrit ses deux derniers poèmes en anglais, « Mort de A.D. » et « Saint-Lô ». Il commence également une nouvelle en français, « Bosquets de Bondy », restée inachevée. Après quelques mois, il quitte finalement son poste à l'hôpital de Saint-Lô pour écrire, enfermé dans sa chambre parisienne.

La libération de la France coïncide avec sa propre libération, résultat d'une rupture intérieure assumée avec ses racines, avec « l'Irlande au climat intellectuel, familial et social étouffant » (Anzieu 1984: 52). Il ne manque qu'un événement déclencheur, pour que le nouveau Beckett soit né, en pleine maturité de la quarantaine. Selon les dires de l'écrivain, il se produira sous forme d'une expérience quasi-mystique, à l'occasion d'un retour en Irlande : seul au bout d'une jetée du port de Dublin - la fameuse nuit de tempête hivernale en plein avril - Beckett comprend que désormais il doit écrire autrement. Rentré à Paris, il se plonge dans le travail dès le mois de mai 1946, changeant complètement son mode et son rythme de vie. Il rédige en français et publie dans *Les Temps Modernes* la nouvelle « Suite »[5], dans laquelle il remplace l'usage de la troisième personne de ses deux romans anglais, par le récit à la première personne d'un narrateur faible, esseulé et fatigué de tout. Il commence ensuite son premier roman écrit en français, *Mercier et Camier*, qui est le développement de sa nouvelle inachevée de 1945, « Les Bosquets de Bondy ». Enfin, en 1947 Beckett termine la nouvelle « Le Calmant », écrit la pièce *Eleutheria*, et entame, en septembre, la rédaction de *Molloy*, premier roman de sa trilogie, écrite à la première personne. Les trois années qui suivent marquent la maîtrise de son art.

L'usage de la première personne rend l'œuvre française de Beckett plus « subjective », le mouvement va de l'extérieur vers l'intérieur. En revanche, la première œuvre en français de Cioran, *Précis de décomposition*, appelé initialement « Exercices négatifs », prend le sens contraire :

> « [...] le *Précis* était une explosion. En l'écrivant j'avais l'impression d'échapper à un sentiment d'oppression, avec lequel je n'aurais pu continuer lontemps : il fallait respirer, il fallait éclater. Je ressentais le besoin d'une explication décisive, non pas tant avec les hommes qu'avec l'existence comme telle. » (Cioran 1995: 1629-30).

Cette « explosion », un mouvement violent vers l'extérieur, n'est pas à confondre avec celle des passions d'antan, au contraire. La langue classique, avec un soin particulier apporté à la forme, à la perfection du style, est le garant d'une maîtrise émotionnelle, d'une distance avec le texte. Le *Précis* a été remanié quatre fois,

[5] Elle portera ultérieurement le titre « La Fin ».

puisque le français de la première version n'était pas publiable. Comment Cioran a-t-il alors atteint la virtuosité, laquelle n'est contestée par personne, à manier cette langue ?

> « Quand en 1929 j'allais à Bucarest pour de vagues études, je constatai que la plupart des intellectuels y parlaient couramment le français ; d'où chez moi, qui le lisait sans plus, une rage qui devait durer longtemps et qui dure encore, sous une autre forme, puisque, une fois à Paris, je n'ai jamais pu me débarrasser de mon accent valaque. Si donc je ne peux articuler comme les autochtones, du moins vais-je tenter d'écrire comme eux, tel dut être mon raisonnement inconscient, sinon comment expliquer mon acharnement à vouloir faire aussi bien qu'eux et même, présomption insensée, mieux qu'eux ? » (Delbart 2005: 42)

Beckett, un autre acharné du travail sur la langue, part, une fois de plus, dans le sens opposé : il défait l'idiome, les deux idiomes d'ailleurs, jusqu'à en faire une langue adaptée à son œuvre, plus exactement, une langue qui *est* son oeuvre, puisque le fond et la forme ne font qu'un, comme il le dirait lui-même.

Cioran n'écrira plus en roumain, alors que Beckett formera une œuvre bilingue, avec toutefois une certaine prédilection pour le français, en particulier jusqu'au milieu des années soixante. Une grande partie des textes sera traduite dans les deux sens par l'auteur lui-même, ou par É. Fournier, pour la traduction de l'anglais ; la quasi-totalité de l'œuvre existait dans les deux langues avant la mort de l'auteur. Autant dire qu'il a fini par avoir - une double identité :

> « S'exiler de sa langue natale, c'est rompre avec sa culture et son lieu primitif, c'est couper une seconde fois le cordon ombilical [...]. Outre un attachement sentimental et physique, chaque idiome véhicule une vision du monde, un système de référence qui lui est propre. Changer de langue conduit alors à voir et à penser le monde différemment. L'individu qui passe d'un idiome à un autre change d'identité, devient autre. Il rompt avec une partie de lui. » (Delbart 2005: 17)

Malgré les obsessions qui peuvent sembler communes, l'échec, la culpabilité, le refus de l'action, la condition humaine, les deux oeuvres se forment par des mouvements tellement opposés, qu'elles ne se rejoignent jamais réellement. À mains égards, c'est par déception que Cioran est devenu beckettien, autrement dit, le contraire de ce qu'il a été. Dans son « Exercice d'admiration », Cioran écrit sur Beckett - les deux hommes se connaissaient et se fréquentaient - qu'il était un être séparé. Peut-être séparé du monde, mais au vu et au su de ce monde, il a lentement renoué avec son identité reniée. La tenue à l'écart de sa langue maternelle, donc de ses origines, prouve que c'est bien Cioran qui est resté un être séparé, que son identité roumaine n'a pas été réintégrée : « On n'habite pas un pays, on habite une

langue » (Jaudeau, 2001: 81). Sauf, peut-être, dans le secret de sa conscience de l'insomniaque, lorsqu'il veillait sur nos nuits, dans un tête-à-tête solitaire avec l'Histoire. Comment le savoir ?

BIBLIOGRAPHIE

Anzieu, Didier (1984). « Samuel Beckett : de la psychanalyse au décollage créateur » in *Art et fantasme*. (Seyssel : Champ Vallon) : 51-106.

Balan, Georges (2003). *Emil Cioran. La lucidité libératrice ?*. Paris : Josette Lyon.

Bollon, Patrice (1997). *Cioran, l'hérétique*, Paris : Éditions Gallimard.

Bouteillet, Maïa (1998). « Eduardo Manet, le pouvoir en question ». *Le Matricule des Anges*. 23. Article consulté sur : http://www.lmda.net/mat/MAT02377.html, le 10.02.2010.

Cioran, Émile (2009). « Avant-propos » in *Transfiguration de la Roumanie* (Paris : L'Herne) : 10-11.

Cioran, Émile (1995). « En relisant... », in : *Exercises d'admiration*, in : *Oeuvres*, (Paris: Gallimard) : 1627-1630.

Delbart, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000),* Limoges : Pulim.

Jaudeau, Sylvie (2001). *Cioran ou le dernier homme*. Paris : José Corti.

Marian, Michel (2004). « Le cadre planétaire, de l'exil à l'internet », in Annie Curien (éd.), *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*. (Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme) : 89-102.

Noiville, Florence (2009). « Pourquoi ils écrivent en français ». *Le Monde Des Livres*. 21 mars : 1-2.

Biljana Tešanović

BECKETT AND CIORAN : TO BE ADOPTED BY ONE LANGUAGE

Summary

How can the paradox that French language has lost its prestige in the world but that it continues to attract foreign writers who leave their own mother tongues be explained? This question in most cases hides another one: why do the writers who are faced with exile massively opt for France ? Separation from the mother tongue is always preceded by severing ties with the motherland where life, for some reason, has become unbearable. That is why the linguistic exile is probably never a choice but necessity, consequence of which is the inevitable change of identity. That is how

Beckett and Cioran by transferring to the French language in the middle of the last century, were primarily running away from themselves. Cioran wanted to cast aside not only his past as an anti-Semite but also the young man blinded by a totalitarian ideology who he was at the time but who has in the meantime become incomprehensible to him and distant. Beckett's undertaking is of a personal nature; unlike Cioran, he was able to go back to his mother tongue, thus creating a bilingual work. Those two originals of the same work, if we follow through the logic of a tight connection between language and identity – coincide with simultaneous existence of two identities in Beckett…

Key words: writer, exile, allophone, writing tongue, war, identity.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Pavle Sekeruš
Université de Novi Sad
psekerus@eunet.rs

UDK 82.091 :930.85
316.722 :82

IDENTITÉ, ALTÉRITÉ, IMAGOLOGIE

Le travail proposé est esquisse d'une réflexion sur les relations entre l'imagologie littéraire comme discipline et méthode de recherche en littérature comparée et les politiques identitaires comme stratégies qui cherchent à consolider et à contrôler auto et hétéro images. Les politiques identitaires impliquent la fixation des idéologies dominantes et des philtres culturels qui tentent de bloquer la dynamique autonome et anarchique de représentation culturelle de Soi et de l'Autre.

Avec sa méthode déconstructiviste, l'imagologie peut offrir une analyse démystifiante des stratégies identitaires, volontairement mystificateurs et manipulatrices.

Mots clefs: imagologie, identité, altérité, littérature, nation

Le travail proposé est l'esquisse d'une réflexion sur les relations entre l'imagologie littéraire comme discipline et méthode de recherche en littérature comparée et les politiques identitaires comme stratégies qui cherchent à consolider et à contrôler auto et hétéro-images, impliquant la fixation des idéologies dominantes et des philtres culturels qui bloquent la dynamique autonome et anarchique de représentation culturelle de Soi et de l'Autre.

Dans ce sens nous essayons d'opposer la fonction libératrice et démystifiante de l'imagologie aux politiques identitaires volontairement mystificatrices et manipulatrices.

Quand nous parlons des politiques identitaires dans ce texte, nous nous concentrons sur la littérature et son rôle identitaire dans l'éducation nationale, consciemment évitant autres politiques identitaires de l'État qui sont du domaine des sciences politiques, de la sociologie, de l'histoire etc.

Quand à l'imagologie, Hugo Dyserinck disait dans son article *Imagology and the Problem of Ethnic Identity* (Dyserinck 2003) que le devoir de l'imagologie comparative était la recherche des problèmes d'identité tandis que Joep Leerssen soulignait comme son seul sujet d'intérêt les stéréotypes ethniques, (*représentations*

comme stratégies textuelles et comme discours), voulant bien délimiter son champ de travail et éviter la confusion possible entre la littérature, la sociologie et l'anthropologie (Leerssen 2007). Néanmoins, les stéréotypes ethniques étant bien le problème majeur de la construction identitaire, nous restons très proches de cette problématique identitaire, *volens nolens*.

La plupart des imagologues partagent, nous supposons, l'idée que l'État-nation moderne n'est pas, ou n'est pas exclusivement une incorporation naturelle d'une quelconque spécificité géographique, raciale et culturelle mais qu'il s'agit d'une entité abstraite créée à travers un processus politique et militaire, mais aussi culturelle. Les nations sont **créées**, elles ne sont pas **éveillées** et cette création possède inévitablement un élément inventé ou construit.

Si l'on prend l'exemple des Balkans, nous voyons que la construction de l'identité nationale yougoslave, de la nation et de l'État yougoslave, ou respectivement, de l'identité nationale croate ou serbe est un choix entre commun et particulier. Ce choix est basé sur des considérations politiques. Il n'est pas le résultat des conditions objectives et incontestables de la nature linguistique ou ethno culturelle et il peut être considéré comme crucial pour les processus de créations des nations et des états dans les Balkans en général.

En partant donc de l'idée (élaborée depuis plusieurs décennies déjà dans les ouvrages d'Anderson, Gellner, Hobsbawm et les autres) que l'identité ethno culturelle est **une construction discursive** et non pas une réalité empiriquement vérifiable, les chercheurs ont étudié la construction idéologique des identités culturelles ethno nationales dans les Balkans dont le but était la création des identités uniques, maximalement différentes des autres identités, pures, non diluées. Ces identités sont établies avec les éléments culturels qui peuvent fonctionner comme signes des qualités uniques de la nation et qui doivent la séparer des communautés voisines. De cette façon, les créateurs de l'identité nationale grecque au XIXe siècle se réfèrent de plus en plus à l'héritage de la Grèce antique, essayant de trouver la continuité culturelle et même biologique, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Ils tentent de créer une identité qui ne peut pas être partagée par les autres Chrétiens orthodoxes des Balkans car ils ne peuvent pas se référer à cette antiquité. Les Roumains sortent des liens chrétiens orthodoxes et balkaniques soulignant leur latinité ou romanité. Les Bulgares et les Serbes se réfèrent à leurs origines slaves et à la gloire de leurs empires médiévaux etc. Les paysages urbains de ces pays à la recherche de l'identité propre sont nettoyés des éléments qui font penser à l'Autre et l'architecture religieuse ottomane était la première à payer le prix de cette épuration. D'autres édifices de ces pays, qui possèdent des ressemblances frappantes, sont proclamés typiquement bulgares, serbes, grecs, albanais. Le processus de divergence dont le but était l'homogénéité dans le cadre des frontières et l'hétérogénéité maximale avec tout ce qui est en dehors des frontières à créé des communautés nationales distinctes avec leurs

institutions politiques, leurs traditions inventées, histoires et mythologies nationales, cultures et littératures nationales.

Mais le volontarisme, l'arrière-plan idéologique, les pressions politiques et le caractère factice n'ont jamais été tant mis à nu que pendant la période des années qui ont précédé et suivi les guerres sur le territoire de l'ancienne Yougoslavie où la vitesse des créations des langues et d'autres éléments considérés comme indispensables pour la distinction identitaire a fait de ses territoires un laboratoire sociologique invraisemblable.

Avec de nombreuses autres disciplines scientifiques et artistiques, la littérature avait aussi sa place dans ces politiques identitaires. Le devoir assigné à la littérature est de soutenir et d'assister dans le processus de construction et de l'invention de la nation. Le sentiment d'identité dans les états nation modernes n'est pas le résultat du contact face à face, de la subordination commune à une personne royale, mais celle de la lecture de livres, de journaux, et d'autres textes (Anderson 1991). Avec cette expérience collective que Benedict Anderson appelle « le capitalisme imprimé », ou « capitalisme électronique, de la télévision et du cinéma », les citoyens ont l'impression d'appartenir à une société nationale. Selon ses théories, pour l'État nation moderne la langue, le sang, la terre et la race, ont moins d'importance que sa capacité d'inventer et de créer la nation comme produit de l'imagination collective. La littérature nationale, son histoire et son canon offrent des possibilités considérables pour l'identification, la légitimation et la sauvegarde de la nation. Même la plus comparatiste qu'elle soit, elle essaye toujours de privilégier la nationalité qui est sa raison d'être et son but. Faites avec un but précis, progressive, toujours monolingue, histoires de littérature tentent de consolider et éterniser non la littérature, mais la nation qui est marquée comme son référent fondamental. Dans les syntagmes « littérature croate », « littérature serbe ou bosniaque » c'est l'adjectif « croate », « serbe » ou « bosniaque » qui domine le nom littérature. Même aujourd'hui, dans presque toutes les universités du monde la littérature est enseignée comme littérature nationale dans les cours intitulés « la littérature russe du XIX », « la littérature anglaise », « le roman américain » etc. L'explication commode est que c'est la langue qui définit cette catégorisation mais elle n'est ni satisfaisante ni suffisante.

La liaison primale entre la littérature et la nation est un phénomène d'histoire moderne qui apparaît à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle dans les textes des théoriciens du nationalisme, parallèlement avec la montée du nationalisme politique en Europe. Ces nationalistes de première heure promulguent l'idée que la littérature aussi bien que toute la production culturelle est inséparablement liée à la nation. Le milieu intellectuel allemand avec Herder comme précurseur de la fin du XVIII et du début du XIXe siècle sera particulièrement productif dans ce sens, enrichissant la théorie avec des termes comme *Volksgeist,* cette qualité propre à chaque nation qui caractérise tout ce que une nation produit, que ce soit la langue, le droit, la culture,

l'État. Ainsi le caractère national de la littérature devient sa qualité naturelle et primordiale, le résultat de l'unité naturelle et primale de la nation.

Nous avons eu ainsi cet intérêt immense dans des nations naissantes au cours du XIXe siècle pour le folklore, authentique ou inventé, qui est la base pour l'accumulation du capital identitaire et qui doit fournir la légitimité idéologique et esthétique de la nation naissante. Ces éléments seront ensuite transposés dans des formes littéraires modernes, démontrant ainsi la valeur de la culture populaire. Les éléments de la culture folklorique entrent ensuite dans les arts (musique, peinture, littérature) pénétrant réellement la conscience collective.

Qui peut énumérer dans les canons littéraires les chansons patriotiques, et les mythes historiques fondateurs qui galvanisent les énergies nationales. L'amour de la patrie et la beauté du pays natal sont des thèmes inépuisables et avec la mythologisation de l'histoire doit contribuer au même résultat : le renforcement de la cohésion de la communauté.

Si la littérature nationale a comme devoir, entre autre chose, le développement de l'identité nationale, comment positionner les recherches imagologiques? Quelle place donner à cette méthode qui déconstruit les stéréotypes sur Nous et sur les Autres, démystifie la grande narration nationale et se trouve à l'opposé des politiques identitaires volontairement mystificatrices et même, dirions-nous, manipulatrices? La phrase d'Hugo Dyserinck dans *Imagology and the Problem of Ethnic Identity* sur la littérature comparée qui est, selon lui « à cause de sa position neutre et supranationale, aimée par les philologues nationaux comme l'étude des religions comparatives est aimée par des théologiens », nous fait sourire car elle montre qu'il y a bien d'autres intérêts cachés dans l'enseignement de la littérature nationale et de la religion comme catéchisme, que le savoir.

Je n'oserais nier le besoin des êtres humains de réaliser une forme de collectivité qui leur offre le sentiment de sûreté et de solidarité et que ce besoin a trouvé, jusqu'à maintenant, sa meilleure réponse dans l'état nation. Néanmoins, le XXIe siècle met ce cadre national sous pression, notamment en Europe. La construction européenne fait ou fera naître une sorte d'identité plurielle : nationale, sub-nationale et supranationale. D. H. Pageaux parlait dans son livre *Littérature comparée* du **comparatisme intérieur (**Pageaux 1994**).** Celui-ci est censé travailler sur les littératures régionales ou minoritaires dans le cadre de la littérature nationale et peut contribuer à leur réévaluation. L'imagologie peut ainsi faciliter le passage de l'identité unique forcée à ces formes plurielles et polyvalentes.

L'identité et l'altérité ne sont pas données. Ce sont les produits d'un processus de constitution de l'auto-image. La recherche de la fameuse *differentia specifica identitaire* continue a obséder les organismes du pouvoir des états nations organisés. Il existe toute une politique de représentation de laquelle parlait Joep Leerssen et que les études imagologiques dévoilent. L'état français n'a-t-il pas organisé récemment le **Ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Dé-**

veloppement solidaire. Il « participe, en liaison avec les ministres intéressés, à la politique de la mémoire et à la promotion de la citoyenneté et des principes et valeurs de la République » (Décret n°2007-999).

Le ministre chargé de ce Ministère s'opposait à une ratification de la Charte des langues régionales du Conseil de l'Europe en s'appuyant sur le discours de son chef, président de la République, qui disait: « Je ne veux pas que, demain, un juge européen (...) décide qu'une langue régionale doit être considérée comme langue de la République au même titre que le français » (Sarkozy 2007).

Le passage d'un territoire divisé en provinces nommées Normandie, Bretagne, Bourgogne, Lorraine, en une entité appelée la France a nécessité bien des guerres et du sang. Est-il possible que le travail du rationalisme critique propre à l'imagologie facilite la tâche de passage de l'Allemagne, la France, la Suède en une entité que nous aimons appeler l'Europe? *Historia* était piètre *magistra vitae*. Il est peut-être possible que l'imagologie soit meilleure *magistra tolerantiae.*

L'analyse imagologique doit rendre explicite la dépendance des représentations de l'Autre de l'histoire, de la culture et de la politique (Syndram 1991). Elle doit mettre en évidence les stratégies de domination culturelle, mais aussi les processus de valorisation et les modèles taxonomiques des politiques culturelles nationales, analyser le système référentiel du texte littéraire et celui autour du texte qui est le résultat du contact interculturel. En le faisant, elle peut être la force émancipatoire, la fenêtre entrouverte vers la connaissance que les différences entre les groupes humaines sont infimes parties de leurs qualités universellement partagées et grâce auxquelles ils sont justement appelés humains.

BIBLIOGRAPHIE

Anderson, Benedict (1991). *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. London and New York: Verso.

Banac, Ivo (1984). *The Yugoslav National Question,* New York: Cornell University Press.

Bradley S., Epps i Cifuentes, Luis Fernández (2005). *Spain beyond Spain: modernity, literary history, and national identity,* Lewisburg: Bucknell University Press/ London: Associated University Press.

Dyserinck, Hugo (2003). Imagology and the Problem of Ethnic Identity*, Intercultural studies, Scholarly Review of the International Association of Intercultural Studies (I. A. I. S.)* 1, Spring. Retrieved June, 2009 from http://www.intercultural-studies.org/

Gellner, Ernest (1983). *Nations and nationalism*, Ithaca: Cornell University Press.

Hobsbawm, E. & T. Ranger eds. (1996). *The invention of tradition*, Cambridge: CUP.

Leerssen, Joep (2007). *The cultural construction and literary representation of national caracters*, Amsterdam-New York: Rodopi.

Pageaux, Daniel-Henri (1994). *Littérature comparée,* Paris: Armand Collin.
Sarkozy, Nicolas. Extrait du discours de Caen, 9 mars 2007. Retrieved June, 2009 from http://www.francophonie-avenir.com/Index%20MD%20Sarkozy,%20discours%20de%20Caen.htm
Sekeruš, Pavle (2002). *Les Slaves du Sud dans le miroir français*, Beograd: Zadužbina Andrejević.
Syndram, Karl Ulrich (1991). The aestetics of alterity: literature and imagological approach, *Yearbook of European studies* 4: 177-192.
Décret n°2007-999 du 31 mai 2007 relatif aux attributions du ministre de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du codéveloppement. Retrieved June, 2009 from http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000822866&dateTexte=

Pavle Sekeruš

IDENTITY, ALTERITY, IMAGOLOGY

Summary

Literary imagology, as a discipline and methodology of comparative literature, is confronted in this paper with identity policies, inevitable part of nation building and nation reinforcing policies. If the imagology is understood as a method for deconstruction of strategies for consolidation of cultural Other, meaning (pre)conceptions about otherness, obviously shaped by socio-political, ideological and cultural constraints (norms), identity policies are strategies that seek to consolidate and control those self and hetero images. These policies involve the establishment of dominant ideologies and cultural filters that block the autonomous dynamic and anarchic cultural representation of Self and the Other. Imagology should make obvious that cultural, political and historical context in which the representations of the Other are created, analyze the strategies of cultural domination, but also the models of national cultural policies and its systems of valorization.

Key words: imagology, identity, otherness, literature, nation

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Marija Džunić-Drinjaković
Université de Belgrade
mdrinjakovic@hotmail.com

UDK 821.133.1.09.-31 Giono J.
821.133.1.09-4 Giono j.

À LA RECHERCHE DE L'UNITÉ PERDUE AVEC LE MONDE

La recherche de l'unité perdue avec le monde est l'un des thèmes majeurs de l'œuvre de Jean Giono, notamment dans sa « première partie », souvent désignée comme « une histoire conjuguée de l'homme et de la terre ». Dans ce travail nous suivons les modulations de ce thème à travers un certain nombre de romans et essais écrits avant 1947, dans lesquels Giono, célébrant les grandes forces de la nature, présente le rapport fusionnel avec la terre comme source d'une joie d'exister, et indispensable pour la préservation des « vraies richesses ».

Les mots-clés : vision panthéiste, matérialisme mystique, fascination, quête de bonheur, joie d'exister.

Nombre d'investigateurs de l'œuvre gionienne considèrent qu'il y a une nette ligne de partage entre les ouvrages écrits avant la guerre, dans lesquels la nature et la quête du bonheur dans un rapport harmonieux avec le monde se trouvent au premier plan, et les romans et récits écrits après la guerre, dans lesquels à la célébration des forces de la terre et à l'allégresse cosmique se substitue la réflexion sur l'absurde et l'ennui, qui deviennent des « catalyseurs de la création », pour reprendre ici les mots de Béatrice Bonhomme (Bonhomme 1998 :69). Alors qu'Henri Godard désigne comme date-charnière 1942, considérant que dans *Triomphe de la vie*, qui paraît cette année-là, Giono « rassemble pour une dernière fois […] l'essentiel des idées et des thèmes qui avaient fait pendant quinze ans la matière de ses premiers romans et ses premiers essais » (Giono 1942 :10), pour Mireille Sacotte, c'est à partir de 1946 que cet écrivain « oublie bons sentiments et utopies » et revient « à la fascination du mal, à la contemplation des monstres » (Sacotte 1995 : 15).

Tout en observant qu'il est impossible de « régler de façon simple » la question des « manières » de Giono, Robert Ricatte, l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre gionienne, admet pour autant que la présence de certaines constantes est évidente dans les ouvrages écrits avant la guerre (Giono 1971 : XLV). Au-delà du sentiment « d'une existence tendue sur du vide », ces constantes se cristallisent, d'après lui, autour du

traitement spécifique de l'espace : « les remèdes, voire le salut que la saisie et la manipulation de l'espace lui offraient » (Giono 1971 : XLVII-XVIII). Pierre Citron, qui dans sa Préface pour *Récits et essais* réfute comme « fausse » l'idée que la carrière littéraire de Giono puisse être divisée en deux périodes - la première « avant tout lyrique […], de tonalité optimiste », et la seconde, après la guerre, « centrée sur une humanité, qui apparaît souvent comme assez noire et assez dérisoire » (Giono 1989 : XI-XII) -, tient pourtant à faire remarquer qu'entre 1934 et 1939, période d'une « création torrentielle », Giono « exaltera le plus souvent la joie » dans ses essais et dans ses romans, et que *Les Vraies Richesses* et *Que ma joie demeure* marquent « l'apogée de cet élan » (Giono 1989 : XVIII). De même, dans son étude sur Giono, publiée quelques années plus tard, Citron observera que les romans d'avant-guerre « ont des aspects qui leur sont propres, et qui circonscrivent […] un univers particulier, utopique, imaginaire, poétique, sous les dehors d'une réalité humaine convaincante » (Citron 1995 : 27).

Que la ligne de partage entre les deux « manières » ou les deux « périodes » de la complexe œuvre gionienne, aussi diverse que cohérente, soit nette ou floue, force est de constater que dans sa création littéraire d'avant-guerre, prédominent certains thèmes, indissociables de sa vision panthéiste du monde. Le rapport fusionnel avec la terre se trouve au centre et à l'origine de cette vision du monde.

Dans la construction textuelle, le sentiment panthéiste du monde est visible notamment au niveau spatio-temporel, tout en ne cessant d'orienter le mode de présentation de la fiction. Ainsi la Haute Provence, cette localité géographique facilement reconnaissable, n'a-t-elle de réalité que magique et poétique, car elle sert de cadre à l'évocation des forces invisibles de la terre, de « quelque chose derrière l'air ». Dans ce pays imaginaire les indications de temps concernent plutôt « la rondeur du jour » ou l'alternance de saisons que les références historiques, et il n'est pas rare qu'avec tous les paysages ensoleillés le lecteur ait l'impression d'avoir plongé dans la nuit des temps. Imprégné d'un matérialisme mystique, cet univers ne cesse de recevoir sa «provision de cosmicité », comme c'est le cas chez Bosco (Bachelard 2008 :40). Il n'en va pas autrement des personnages, qui malgré leur enracinement « provençal », ne sont guère réalistes : enivrés par un ciel étoilé, la venue du printemps ou le son du tambour de Pan, rarement indexés sur des catégories socioprofessionnelles, ces poètes et guérisseurs se présentent plutôt comme êtres de nulle part, qui ne cessent de témoigner des liens indissolubles entre l'homme et la terre. Ce côté marquant de l'univers gionien, qui se présente souvent comme extirpé de la société et du temps modernes, fera dire à Aragon, dans son commentaire du *Chant du monde*, que « Giono poète abuse Giono sociologue », car « le pays Rebeillard ne peut pas à un point tel être indépendant de la France capitaliste » (Fourcaut 1996 :186).

On a souvent dit que dans cet univers peint sous des couleurs fabuleuses, les éléments traditionnellement considérés comme décor, deviennent des personnages à part entière: les monts et les rivières, les arbres et les vents savent rire, chanter, rugir,

montrer leur amour et leur haine. L'introduction de ces « psychologies telluriques » a une double fonction dans la construction de cet univers de la « bienheureuse matière », pour reprendre ici l'expression de Robert Ricatte (Giono, 1971 : IX): elle permet à l'auteur de montrer que dans les êtres vivants et les éléments géologiques palpite une même âme, mais aussi de « mettre l'homme à sa place », comme il l'affirme lui-même dans *Le chant du monde :*

> Je sais bien qu'on ne peut guère concevoir un roman sans homme, puisqu'il y en a dans le monde. Ce qu'il faudrait, c'est le mettre à sa place, ne pas le faire le centre de tout, être assez humble pour s'apercevoir qu'une montagne existe non seulement comme hauteur et largeur mais comme poids, effluves, gestes, puissance d'envoûtement, paroles, sympathie. […] Nous ne connaissons que l'anatomie de ces belles choses vivantes, aussi humaines que nous, et si les mystères nous limitent de toutes parts c'est que nous n'avons jamais tenu compte des psychologies telluriques, végétales, fluviales et marines (Giono, 1932 b :180-181).

La mise en valeur du rapport fusionnel avec la terre trouve son expression dans la nostalgie d'un autre âge de la civilisation. Giono croit en effet que tout le mal de l'homme moderne vient de l'éloignement de la nature, de la perte de ces « gestes naturels » qu'avaient les hommes vivant dans des sociétés primitives. Ce sentiment de la vie est particulièrement visible dans les ouvrages de la « lignée panique », où Giono évoque la beauté des « gestes naturels » des hommes vivant près de la terre, des paysans qui, tel Panturle dans *Regain*, ensemencent la terre pour qu'elle apporte ses fruits. Et si les gestes de l'homme moderne sont, comme il le dit, « sans signification, sans correspondance », c'est que dans notre civilisation, tant obsédée par la vitesse et l'efficacité, le travail est devenu « laid, inutile et dévorant ». Dans le sillon d'une inspiration rousseauiste, Giono fait l'éloge de la vie simple dans une nature qui n'est pas souillée par la civilisation, et qui contraste avec la vie que mènent les citadins, que Giono dote des mœurs dépravées. Ainsi les pieds des hommes vivant dans de grandes villes ne savent plus, selon Giono, « goûter la terre », car ils ont « usé leur puissance divine sur la matière artificielle, sans artères magiques » (Giono 1989 :165). Entassés piteusement dans leurs cages de béton, déformés par « le contact avec la cruelle matière de leur habitat » (Giono 1989 :165), les citadins, qui symbolisent notre triste vie moderne, restent condamnés au malheur du corps et à un dégoût de vivre. Alors que les bergers et les paysans, malgré la lutte implacable qu'ils sont obligés de mener contre les forces de la nature - mais aussi les baladins qui marchent sous le ciel lumineux des contrées solitaires -, ne sont pas sans connaître la joie d'exister, qui jaillit du sentiment de participer de la vie du cosmos. A travers ses ouvrages qui peuvent être lus « comme des paraboles », comme l'observe Robert Ricatte (Giono, 1971 : IX), Giono tend à montrer, on l'aura vu, que seuls les hommes vivant près de la terre et respirant au rythme de l'univers, seraient capables de sauvegarder les rapports harmonieux avec le monde, mais aussi les liens de fraternité

et de solidarité, car dans leurs petites communautés autarciques ils sont obligés de s'entraider pour survivre.

L'aspect « heureux » de l'union entre l'homme et la nature se nourrit sans nul doute chez Giono de ses lectures des écrivains de l'Antiquité et de l'œuvre whitmanienne. Mais cette union peut également se présenter sous son aspect terrifiant, lorsqu'au « frisson heureux », et à la vision d'une nature douce et généreuse, se substituent, comme dans *Colline*, un effroi devant les présences invisibles et un climat tendu, dans lesquels un lecteur avisé reconnaîtra l'influence de Charles-Ferdinand Ramuz. Au travers des visages inquiétants des « montagnards célestes », au travers du visage effrayant de Pan, transparaît le profil de cette divinité cruelle, engendrant une peur religieuse et « inhumaine », que Ramuz nomme, dans *La grande peur dans la montagne,* tantôt « Lui, l'Autre, le Méchant », tantôt « Grand Vieux Malin » (Ramuz 1926 :173). Mais avec toutes ces incontestables sources livresques, le sentiment panthéiste du monde - qu'il soit vécu dans la joie ou dans la peur -, jaillit chez Giono, on l'a souvent dit, du plus profond de son être. En témoigne la récurrence des images évoquant l'estompement des frontières entre le corps humain et le corps du monde, dans lequel l'être gionien s'ouvre au monde, tel « une goutte d'eau traversée de soleil, traversée des formes et des couleurs du monde », portant même le son dans sa chair (Giono 1932 a:114). La métaphore du corps devient constante chez Giono, comme l'observe P. Grainville : « le monde est la projection de l'image interne du corps, du bruissement du sang, de tant de flux, d'à-coups, de syncopes, de cycles, de battements […] » (Fourcaut 1996 :197).

Le rapport fusionnel avec la terre est présenté comme l'une des plus grandes sources du bonheur dans *Un de Baumugnes,* roman dont l'univers baigne dans une atmosphère bucolique, virgilienne. Les paysages purs et envoûtants de la haute montagne laissent une marque indélébile sur l'âme des hommes qui y sont nés, les dotant non seulement d'un bonheur de vivre, mais aussi d'une grande force morale. Albin, originaire de ce pays d'exception qu'est Baumugnes, « le plus pur et le plus blanc », selon l'expression de Jacques Chabot (Chabot 1980 :33), ne s'arrêtera devant aucun obstacle pour réaliser son rêve de retrouver Angéla et de revenir avec elle dans son pays natal. La montagne qui le vit naître symbolise pour lui non seulement la beauté d'une vie simple dans la nature, elle symbolise aussi la liberté : c'est l'endroit où les ancêtres d'Albin, les hommes qui « n'ont pas cru à la religion de tous » (Giono 1929 b :18) ont jadis trouvé leur refuge. L'image de la montagne reste ainsi indissociable, tout au long du roman, de l'image des hommes « sains, justes et simples ». Tout ce qui se rapporte à Baumugnes porte l'empreinte de la beauté et de la bonté. L'expression de Pierre Citron, qui caractérise les récits et les essais écrits entre 1930 et 1931 comme un univers « pacifique et lumineux » (Giono 1989 : XV) correspond parfaitement à ce roman.

Pour faire adhérer le lecteur implicite à une vision du monde dans laquelle le bonheur de vivre est indissociable du rapport fusionnel avec la terre, Giono choisit

la technique d'un narrateur homodiégétique et la perspective passant par le narrateur. Un tel choix narratif permet à l'auteur de créer un rapport fusionnel entre lecteur et narrateur : le narrateur parle à la première personne, ce qui facilite l'identification avec son point de vue. A la réduction de la distance entre le narrateur et le lecteur contribue également l'impression de spontanéité et de sincérité que Giono réussit à créer en reproduisant « fidèlement » la réalité linguistique : le narrateur, le vieux journalier Amédée, étant un homme du peuple, simple et non-éduqué, est incapable d'embellir sa parole : il dit « tout ce qu'il a à dire », « sans falbalas », et sans cacher ses sentiments. Cette technique narrative permet également à l'autorité textuelle de transposer imperceptiblement sa vision du monde et son système des valeurs par le biais du narrateur qui ne cesse de faire l'éloge de la vie simple dans « un monde véritable ». Dans son idiolecte, être « de la montagne » (Giono 1929 b : 10) équivaut à être « pur, franc et honnête », de même que marcher sous un ciel étoilé, loin de l'effervescence citadine, équivaut à être heureux. Et toutes les vertus de ces montagnards, qui pour avoir « la pureté et la simplicité des bêtes » (Giono 1929 b :112), n'en sont pas moins dépeints par le narrateur comme moralement supérieurs aux « civilisés », se cristallisent dans le personnage d'Albin, persévérant, généreux, fidèle à son amour, mais aussi à son pays. « Je vois l'Albin : l'ombre de sa montagne est sur lui. L'Albin […], chargé de son village qu'il porte comme un baluchon en le tenant par une poignée de son herbe grasse » (Giono 1929 b : 66). C'est lui qui symbolise cette osmose heureuse entre l'homme et les éléments, visible non seulement dans les traces que la montagne laisse sur l'âme humaine, mais aussi dans les marques que l'homme dépose sur le visage de la terre. Les champs d'Albin sont « propres », car ils sont à l'image de l'homme qui les a labourés. « De loin, déjà, les terres semblaient plus propres ; de près, on les voyait nettes, et on devinait leur maître un homme de sens et de bon goût » (Giono 1929 b : 120).

Par opposition, tout ce qui vient de la ville est présenté par le narrateur comme mauvais. Les mœurs dépravées paraissent inhérentes à la vie citadine. L'hypostase des penchants vicieux du citadin, c'est Louis « de Marseille », un individu abject qui séduit Angéla et l'emmène en ville pour la forcer à se prostituer. Tout au long de l'histoire que le vieux paysan Amédée nous raconte, le lecteur est invité à partager son mépris pour cet être qui n'inspire que de la répugnance, et moralement et physiquement. Emporté par un sentiment de dégoût à la vue du « beau » tatouage visible sur la paume de la main de Louis, où, il était écrit « merde », Amédée clame son indignation devant le « geste sacrilège » de cet être odieux, qui ose « tripoter le blé avec ça ! » (Giono 1929 b : 11). Le blé, ce don des dieux ! A travers la parole du narrateur, imbibée de modalisateurs et de marqueurs axiologiques, perce partout un système de valeurs qui sous-tend l'œuvre gionienne : les fruits de la terre sont saints, la nature est sainte, c'est le plus grand sacrilège que de les souiller.

Pierre Citron observe judicieusement qu'avec toute son unité du monde, et avec les reprises de thème d'un roman à l'autre, « chaque roman de Giono constitue

un univers relativement clos » (Giono, 1989 : X). Déjà *Colline* corrobore ce jugement, car dans cet ouvrage qui paraît la même année qu'*Un de Baumugnes* (1929), et que Giono désigne comme « un poème en prose démesuré », le lecteur ne trouve guère le règne de la paix et de la joie, mais plutôt une « étude de la vie souterraine, de tout ce qui dans le monde et dans le cœur de l'homme, fait partie de la bâtisse d'ombre » (Giono 1971: 935). Devant la prépondérance des tonalités sombres dont Giono use dans la description des forces maléfiques de la terre mais aussi dans l'évocation des réalités psychologiques, Mireille Sacotte constate pareillement : « Roman noir. Sécheresse tous azimuts» (Sacotte, 1995 : 14).

Le lien unissant l'homme à la terre est envisagé dans ce roman, comme chez Ramuz, sous son aspect effrayant, et la peur engendrée par la présence des forces mystérieuses qui le menacent, devient la source première de l'histoire. Mais chez Ramuz la divinité terrible punit les hommes pour avoir osé transgresser les lieux interdits, alors que chez Giono Pan châtie les paysans pour avoir « oublié la loi de l'amour ». Une différence encore : la divinité païenne ne réveille pas seulement les forces maléfiques de la terre mais aussi les démons de l'âme humaine : ils sont hypostasiés dans les mots venimeux qui commencent à « couler » d'un vieillard agonisant juste au moment où la « douce » colline cesse de parler « avec ses sources froides et ses pins » (Giono 1929 a:165). A travers le torrent des visions troublantes à l'image de ces fontaines « qui débouchent les longs ruisseaux souterrains qui viennent du fin fond de la montagne » (Giono 1929 a:26), Janet révèle aux paysans « le secret terrible » : tout est vivant : bêtes, plantes… « et, qui sait ? peut-être les pierres aussi » (Giono 1929 a : 51). Et les paysans croient le vieillard, car ils savent que cet être, ayant vécu « près de la terre », a développé les sens que ses proches ne possèdent pas. Une terreur panique les envahit, car ils se rendent compte qu'on ne peut pas lever le doigt « sans faire couler des ruisseaux de douleur» (Giono 1929 a : 51). C'est « cruel », car « là où on voyait un arbre et une colline », on voit maintenant, « au travers, leur âme terrible (…), la haine qui palpite(ait) dans la blessure des sillons » (Giono 1929 a : 174). Ce n'est plus le rapport harmonieux avec le monde : car l'homme, perturbé, découvre l'inévitabilité d'une lutte implacable avec la nature, se rend compte qu'il est obligé de tuer pour ne pas être tué.

La peur face à la découverte d'une grande force devant laquelle ils se sentent faibles et impuissants, ne tardera pas à se mêler chez les paysans d'un sentiment de culpabilité. Leurs fusils et leurs haches ne sèment-ils pas la terreur ? Les socs de leurs charrues ne déchirent-ils pas cruellement les entrailles de la terre ? Serait-il possible de revenir sur la voie de l'amour et de la pitié, la voie tracée par Pan, qui tout en sachant cruellement punir n'en reste pas moins « le père des caresses » qui a « un mot pour chacun » (Giono 1929 a :113). La réponse sera donnée dans *Solitude de la pitié,* où Giono montre l'impossibilité de surmonter la « grande barrière » que la cruauté de l'homme a dressée entre lui et la nature. Coupable d'avoir dépouillé les éléments

de leur manteau sacral, mais aussi de faire souffrir les autres êtres vivants, l'homme n'est pas en mesure d'apporter d'apaisement. Pour la petite hase qui agonise, la caresse de l'homme est peut-être plus cruelle que le bec du corbeau qui a tué ses petits et déchiré « sa chair vive ». Ses yeux terrifiés montrent que tout ce qui vient de lui ne peut susciter que de l'horreur : elle meurt « sous sa pitié incomprise » (Giono 1932 b:159). C'est sur ce constat amer que se clôt le récit *La grande barrière* : « Il en a fallu de nos méchancetés entassées pendant des siècles pour la rendre aussi solide » (Giono b 1932 :160).

Mais les paysans de Bastides, si perturbés soient-ils par la prise de conscience du mal qu'ils font aux autres êtres vivants, savent que les mauvaises herbes doivent être extirpées. « Si tu ne mets pas la bêche, si tu ne mets pas la hache (…) la foule verte submerge tes pieds et tes murs. C'est une faiseuse de poussière» (Giono 1929 a :130). Conscients qu'ils doivent lutter contre tout ce qui les menace, ils ne reculent pas devant l'idée de tuer le vieillard dont les mots perturbent l'équilibre dans lequel ils vivaient. Le sentiment de culpabilité se transforme chez eux, comme l'observe Chantal Detcherry, en attitude défensive : « le village devra lutter contre la colère de la terre, et aussi contre celui qui l'a peut-être réveillée par sa simple lucidité : Janet » (Detcherry 1996 : 117). Le sort ayant décidé que le vieillard trépasse d'une mort naturelle, les paysans confirment leur solidarité en communiant dans un autre acte sanglant : ils tuent le sanglier, l'écorchent « tout chaud » et partagent la viande « à pleines mains » (Giono, 1929 a : 190). De l'importance de cet acte en tant que cérémonial de la reconstitution du lien humain, témoignent les mots suivants de Giono, que Luce Ricatte cite en *Notice* :

> Auparavant, il y avait la mort, il y avait la peur, il y avait la sorcellerie, il y avait le feu, il y avait la sécheresse, il y avait la quantité des choses qui dissociaient la société, et brusquement, une société se réforme, parce qu'il y a un crime, parce qu'on tue l'animal (Giono, 1971 : 946).

La joie d'exister jaillissant d'un rapport fusionnel avec la terre est de nouveau accentuée dans *Regain,* troisième volet de la trilogie de Pan, qui reste l'inspiration de Giono, « la substance de son texte et de sa rêverie » (Detcherry 1996 :125). La divinité païenne se présente dans ce roman comme vent de printemps, qui éveille la sève de la terre, l'amour et la nouvelle vie. Ce roman est souvent désigné comme un « hymne à la vie », car on y trouve la joie de l'amour, la joie de la procréation, la joie de se sentir en accord avec le rythme de la terre… Cette joie est inscrite aussi bien dans la description des paysages que dans celle des personnages : à l'image de Pan, Panturle sème la nouvelle vie. Doté de la robustesse et de l'énergie que devaient connaître les premiers hommes de la terre, cet être intrépide et persévérant réussit à rendre de nouveau fertiles les champs qui tournaient lentement en landes sauvages. Rien ne peut l'arrêter dans son entreprise.

Les personnages dans l'univers gionien repassant leurs traits les uns des autres, au travers de Panturle transparaît Albin, son amour pour la terre natale : de même qu'Albin fait tout pour réaliser son rêve de revenir avec son amour à Baumugnes, Panturle fait tout pour sauver Aubignane. Et il ne connaîtra point le sentiment de culpabilité lorsqu'il extirpera les mauvaises herbes, pas davantage lorsqu'il tuera le renard. Il croit fermement qu'il est du devoir de l'homme de mettre son empreinte sur la terre, et cette empreinte, c'est l'ordre. « Ça arrive net et propre devant les yeux et l'on voit bien les pourquoi et les comment. Il voit l'ordre » (Giono 1930:146). Comme l'observe Anne-Marie Marina Mediavilla, la question inscrite au cœur du roman, c'est « celle de l'insertion de l'ordre humain dans l'Ordre universel » (Giono 1930 : VI).

La célébration des forces de la nature, l'exaltation d'un être sensuel jouissant du monde et l'ivresse du bonheur éveillée par le bourdonnement du tambour de Pan « sous les coups duquel il faudrait tout à l'heure tourner et danser » (Giono 1935 :148), tous ces traits caractéristiques de l'univers gionien, restent encore visibles dans le roman *Que ma joie demeure.* Pourtant*,* ce ne sont plus la nature ni les psychologies telluriques qui se trouvent au premier plan : avec l'apparition du thème de l'ennui, l'œuvre gionienne prend un tournant sans détour. Ces nouvelles préoccupations se cristallisent autour de la prise de conscience que « les vraies richesses » ne sont nécessairement pas la source d'une joie d'exister. Comme c'est le cas des habitants du plateau de Grémone, qui tout en vivant près de la terre, sous un ciel pur et étoilé, sont envahis par un dégoût de vivre. Peut-être, comme s'interroge Jourdain, parce qu'ils « gendarment tout », parce que toute la vie de l'homme est de « lutter, et nager, et se battre pour ne pas sombrer » (Giono 1935 :52).

Ces nouvelles préoccupations se laissent entrevoir non seulement à travers les dialogues mais aussi à travers les images et les métaphores dont Giono use. L'image de l'homme comme celle d'un être profondément enraciné dans la terre, tel Panturle dans *Regain,* semblable à un « morceau de bois qui marche » (Giono 1930 :11), est ici remplacée par l'image du feuillage tremblant au passage du vent : le seul être vivant capable d'ennui et de tristesse n'est pas « serré en bloc », dira le narrateur, mais « composé d'images éparses comme les feuilles dans les branchages des arbres à travers lesquels il faut que le vent passe pour que ça chante » (Giono, 1935 : 63). Aussi l'un des remèdes que Bobi proposera à ces êtres malheureux pour les guérir de leur mal de vivre, sera l'errance. Si l'on ne voit pas la joie, « c'est seulement parce qu'on est mal placé »: il faut donc marcher, errer, pour arriver « sous la pluie luisante de la joie » (Giono 1935 :114-115). Ce qui est important, selon ce baladin, poète et thaumaturge, qui n'oublie pas un seul instant que « la vie, c'est la joie » (Giono 1935 : 219), « c'est de redevenir les blondasses vagabonds du monde » (Giono 1935 : 220).

D'une ligne de coupure qui apparaît dans l'œuvre de Giono témoignent également les dénouements de ses romans qui, comme le fait remarquer Pierre Citron, « évoluent de façon significative » après 1934 : « heureux jusqu'au *Chant du monde* inclusivement, pessimistes et dramatiques » à partir de *Que ma joie demeure* (Giono 1989 : XIX). Dans les ouvrages fictionnels qui s'ensuivront les héros gioniens se transforment d'êtres cosmiques jouissant du monde « avec leur sensibilité monstrueuse » (Giono 1989 :151), en « rois sans divertissement » qui, pour oublier l'ennui et la tragédie d'exister, se voient obligés de « mimer la joie pour l'acquérir », à l'instar du cerf, triste, qui en dansant « ce qu'il aurait dansé s'il avait été joyeux », redevient joyeux (Giono 1935 :96). Pour guérir de leurs frustrations et de leur mal de vivre, les héros gioniens essayent également des chemins hors des normes et des conventions, ne reculant pas devant le crime, qui se présente souvent pour eux comme un beau spectacle, un acte esthétique. Finie la luminosité du ciel qui trouvait son reflet dans la pureté d'âme, et qui se présentait, dans *Un de Baumugnes*, comme miroir d'une société paysanne idyllique : elle est remplacée, dans *Ennemonde*, par la « féroce » lumière « qui se dévore elle-même », témoignant d'un abîme « qui n'est même pas cosmique » (Giono 1968 :35). Plus d'une fois Giono accentuera l'indifférence du cosmos pour les notions de bien et de mal : « (…) la notion du péché est en complet désaccord avec la rosée des vents » (Giono 1965 : 37). Avec cette fascination pour le mal qui oriente l'univers gionien vers un « théâtre du sang », la « deuxième manière » est caractérisée, selon Jean-Baptiste Voisin, par une anthropologie pessimiste et d'un « imaginaire prédateur » (Voisin 2006 :122). Mais qu'elle baigne dans la luminosité des paysages préchristiques, ou montre son visage inquiétant d'une bâtisse d'ombre, l'œuvre de Giono témoigne partout d'une grande cohérence et d'une grande richesse de son art, « presque déconcertante » d'après Auguste Bally : « violence et suavité, nuance et contrastes, naïveté et subtilité, il peut user de tous les tons, recourir à toutes les ressources d'une technique qui n'est peut-être que l'épanouissement spontané d'un don véritablement prodigieux » (Fourcaut 1996 :189).

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, « Quadrige ».

Bonhomme, Béatrice (1998). *Jean Giono*. Paris : Ellipses, « Mentor ».

Citron, Pierre (1995). *Giono*. Paris : Seuil, « Ècrivains de toujours ».

Chabot, Jacques (1980). *La Provence de Giono*. Aix-en-Provence :Ēdisud.

Detcherry-Vercamer, Chantal (1996). « Jean Giono ou La Conscience de Pan ». *Modernité. Le Retour de l'archaïque*. 7 :113-127.

Fourcaut, Laurent (1996). *Le chant du monde de Jean Giono*. Paris : Gallimard, « Foliothèque », n° 55.

Giono, Jean (1971). *Œuvres romanesques complètes*, I. Paris : Gallimard, « Pléiade ».

Giono, Jean, (1989). *Récits et essais*. Paris: Gallimard, « Pléiade ».

Giono, Jean (1929 a). *Colline*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », n° 590.
Giono, Jean (1929 b). *Un de Baumugnes*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », n° 235.
Giono, Jean (1932 a). *Jean le Bleu*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », n° 3649.
Giono, Jean (1932 b) *Solitude de la pitié.* Paris: Gallimard, «Folio», n° 330.
Giono, Jean (1935). *Que ma joie demeure*. Paris : Grasset, « Le livre de poche », n° 493.
Giono, Jean (1930). *Regain*. Paris : « Le livre de poche », n° 382.
Giono, Jean (1942). *Triomphe de la vie.* Paris : Grasset, « Le livre de poche », n° 3176.
Giono, Jean (1968). *Ennemonde et autres caractères*. Paris : Gallimard, « Folio », n° 456.
Ramuz, Charles-Ferdinand (1926), *La grande peur dans la montagne*, Paris : Grasset, « Les cahiers rouges ».
Sacotte, Mireille (1995). *Un roi sans divertissement de Jean Giono*. Paris : Gallimard, « Foliothèque », n°42.
Voisin, Jean-Baptiste (2006). « De l'utopie à l'atopie : Jean Giono et le traitement de l'espace provençal », in : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* (sous la direction de) Xavier Garnier et Pierre Zoberman. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, pp. 113-133.

Marija Džunić-Drinjaković

IN SEARCH OF THE LOST UNITY WITH THE WORLD

Summary

The search for lost unity with the world is one of the major themes of the work of Jean Giono, a writer sensitive to the invisible presence of fascinating but also frightening cosmic powers, felt especially in his writings before 1947 (so-called "première manière"). His inclination towards fusion with nature comes from the deepest strata of Giono`s being and is also a reflection of his deep dissatisfaction with contemporary civilization in which man has ceased to be able to enjoy the real riches. His realization that the same blood runs through the veins of both man and natural elements is reflected in cosmic lyricism which pervades all Giono's work from this period. In order to express his pantheistic view of the world, the writer modifies the traditional relationship between scenery and actors, description and story, natural elements and Romanesque universe figures. He thus deprives man of his central place and puts personalized natural elements first with the result that rivers, hills and winds become persons with their own sorrows and happiness. Such narrative treatment aims at affirming a mystical materialism in which natural elements regain their sacrality.

Key words : pantheistic view, mystical materialism, fascination, quest for happiness, joy of living.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Noémi Kila
Université d'Artois (France) et
Université de Pécs (Hongrie)
noemi.kila@gmail.com

UDK 821.133.1.09-992 Michaux H.

RAMUZ, NOUVEAU-ROMANCIER ? UNE ÉCRITURE AU CROISEMENT DE LA LITTÉRATURE ET DU CINEMA

Notre étude propose une approche des romans de Charles-Ferdinand Ramuz, écrivain suisse romand (1878-1947). Selon notre hypothèse, son œuvre présente des analogies avec ce qui deviendra ensuite le *nouveau-roman* en France. Dans notre position critique, nous remettons en question quelques approches classiques de l'œuvre ramuzienne ayant vu le jour en Suisse, en France ou au Québec et privilégions l'analyse des stratégies d'expression et celle des techniques narratives. Nous soulignons également les aspects cinématographiques de l'œuvre ramuzienne et traitons la question des points de vue, ainsi que celle de l'objectivité et de subjectivité.

Mots clés : Charles-Ferdinand Ramuz, nouveau-roman, stratégies d'expression, techniques narratives, cinématographique, points de vue, objectivité, subjectivité.

Dans cette étude, nous proposons d'examiner quelques particularités de l'œuvre de l'auteur suisse romand, Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947). La piste de lecture choisie nous permettra d'une part de présenter quelques approches classiques de l'œuvre ramuzienne ; d'autre part d'esquisser une nouvelle conception. Selon notre hypothèse, l'œuvre ramuzienne présente des analogies avec ce qui deviendra ensuite le *nouveau-roman* en France.

En guise d'introduction, on se réfère au *Journal* du poète québecois, Hector de Saint-Denys Garneau qui constate – à propos des textes de Ramuz – la présence de deux points de vue :

> Il y a là deux points de vue. Le point de vue du spectateur pur, et si l'on peut dire absolu. […] Par rapport à ce regard libre, complètement détaché, tout est bien […] ; ce sont des lois qui se réalisent avec plénitude dans le hasard de l'aventure. […] Nous sentons que nous entrons sans cesse dans un enchaînement nécessaire […]. Donc

chez Ramuz regard non pas purement spectateur mais essentiellement attentif […]. Second point de vue : point de vue tragique […] (Saint-Denys Garneau 1996 : 215).

C'est avant tout le premier point de vue – celui du spectateur pur – qui nous intéresse puisqu'il relève des stratégies d'expression et des stratégies narratives ramuziennes. Saint-Denys Garneau ne le définit que pour le remettre en question et affirmer que finalement, il ne s'agit pas d'un « regard […] purement spectateur mais essentiellement attentif ». Le poète le caractérise comme un « regard libre, complètement détaché ». Plusieurs questions se posent : qu'est-ce qui peut faire dire au poète québecois que l'œuvre de Ramuz renferme le point de vue du spectateur pur ? Pourquoi s'agirait-il d'un « regard détaché » ? Détaché de qui, de quoi, par rapport à qui et à quoi ? Cette étude espère donner des tentatives de réponse à ces questions.

Dans un premier temps, nous présentons quelques approches classiques de l'œuvre en question, ensuite, nous évoquons leurs points faibles pour proposer une position peu mentionnée par les critiques. Cette dernière privilégie notamment l'analyse des stratégies d'expression ainsi que l'étude des techniques narratives et souligne les aspects cinématographiques de l'écriture en question. Dans un deuxième temps, nous indiquons les différentes caractéristiques des romans ramuziens qui rendraient possible son rapprochement avec la production romanesque des nouveaux-romanciers – notamment avec les ciné-romans d'Alain-Robbe Grillet pour cet article – et procéderons à l'analyse des extraits. Enfin, nous proposons une réflexion sur la question des points de vue, ainsi que sur celle de l'objectivité et de la subjectivité.

Pour faire un tour d'horizon de l'univers de la critique littéraire, nous présentons trois approches classiques de l'œuvre ramuzienne. Pour ce faire, nous prenons en considération les différentes époques (celle de la parution des premiers romans de Ramuz, celle des années soixante – époque du renouveau critique qui s'est fait autour de l'œuvre ramuzienne – et l'époque contemporaine) et les différents pays où des études sur la production romanesque de l'auteur suisse romand ont vu le jour (tels la France, la Suisse et le Québec). Premièrement, à l'époque de leur parution, les premiers textes de Ramuz ont souvent été jugés incorrects par rapport aux normes grammaticales et syntaxiques imposées par l'Académie Française ou réduite à la reproduction de l'oralité. Cette attitude caractérisait non seulement les critiques françaises, mais également certaines critiques suisses. En ce qui concerne les critiques françaises, deux cas types se dessinent. Le premier est bien représenté par la critique d'Auguste Bailly : « Écrivain français!... S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue!... Et s'il ne veut pas l'apprendre, qu'il en emploie une autre! (Péguy 1926 : 241) ». L'autre cas typique est incarné par les reproches de Kemp, publiés dans la *Revue Contemporaine :* « Langage fort fatigant […], à force d'afféterie et de truquage. Mépris absolu de la syntaxe, absence complète de concordance des temps, oubli volontaire des verbes, emploi des vocables du pur patois vaudois […] (Péguy 1926 : 256) ». En ce qui concerne les critiques suisses, une critique affirme en 1911 que le

langage ramuzien est loin d'être du français: « Ceci [...] n'est pas français : *Il y avait un reste de vin rouge dans une bouteille; il était acide et âpre à la fois; il en but trois à quatre verres* (Rossel 1911) ». La deuxième approche – celle de Parsons publiée au Québec – s'alimente essentiellement de la biographie et du *Journal* de l'auteur. Pour prouver que Ramuz souhaite créer une vision plastique, Parsons s'appuie sur des extraits du *Journal* de l'auteur et sur l'étude de ses rapports avec des peintres. « Ramuz va essayer de nous exprimer sa vision plastique de son pays et de ses habitants (Parsons 1964 : 18) » – dit-il. Son étude démontre en quoi l'art ramuzien peut être rapproché de celui des impressionnistes et cubistes. Elle tente également de définir en quoi la relation particulière de Ramuz à la peinture ait pu influencé son style et sa langue. Parsons insiste aussi sur le vocabulaire pictural présent dans l'œuvre ramuzienne et attire notre attention sur la prédominance des verbes suivants : avoir, être, faire, montrer, regarder, voir (Parsons 1964 : 26). La troisième approche, celle de Villelm milite d'une part pour « l'ambiguïté du narrateur (Villelm 1995 : 7-11) » et insiste sur sa « fonction limitée (Villelm 1995 : 21) ». Elle plaide notamment pour une « voix naïve du narrateur ramuzien (Villelm 1995 : 28) » et désigne la perspective narrative en question comme « essentiellement actorielle (Villelm 1995 : 29) ». D'autre part, Villelm met en avant que « le monde matériel est décrit chez Ramuz d'après les impressions des personnages (Villelm 1995 : 87) ». En 2001, le même auteur considère que les romans ramuziens parus entre 1926 et 1937 sont basés sur une dramaturgie implicite. Elle conclut ainsi :

> l'espace ramuzien, comme l'espace scénique, est un espace clos et souvent représenté comme factice. Ce rapport à l'espace scénique apparaît en premier lieu dans la clôture de l'espace. Le cadre montagnard est un univers hermétique dans lequel existent encore nombre d'espaces de la clôture, lieux de scènes dialogées et gestualisées (Villelm 2001 : 384).

En soulignant l'importance des dialogues et l'abondance des espaces clos dans les romans ramuziens, Villelm nous reconduit en effet aux questions suivantes : la reproduction de l'oralité et la représentation des espaces typiques de la Suisse, tel la montagne.

Les approches présentées sont récusables pour différentes raisons. Le point faible de la première approche – accusant Ramuz de ne pas être français – est de caractère plutôt sociologique que littéraire. De plus, l'existence des fautes grammaticales et syntaxiques n'exclut pas qu'il s'agisse d'un langage riche et inventif qui – de temps en temps – tire même profit de ses gaucheries. Comme l'a suggéré Starobinski dans un article consacré à Ramuz, il faudrait convertir l'écart par rapport aux normes académiques en plus-value artistique : « Sans doute y a-t-il à l'origine une certaine défiance envers le langage. Mais cette défiance, cette gêne, qui sont imposées à tant d'hommes de l'extrême périphérie du domaine linguistique français, il faudra savoir

leur faire jouer un rôle salutaire (Meizoz 1996 : 92) ». Il faut également remarquer que – pour ne commenter qu'un exemple des reproches formulés par Kemp – le soi-disant « oubli volontaire des verbes » se transforme – après une analyse plus approfondie – en style nominal au service d'une esthétique scénarique proche de l'esthétique robbe-grilletienne. Ensuite, les deux autres approches présentées ont comme point de départ la biographie de l'écrivain, son *Journal*, ses amis ou encore son lieu natal. Quoique Parsons s'appuie sur des éléments biographiques, son étude propose également une tentative d'analyse du langage ramuzien. En ce qui concerne l'approche de Villelm (2001), notons qu'à la fin de sa réflexion, elle remet en question la comparaison effectuée entre les romans de Ramuz et les pièces de théâtre. L'auteur dédie notamment un sous-chapitre à la présentation de quelques effets cinématographiques (Villelm 2001 : 367-385). La fragilité de sa position critique réside entre autres dans son constat suivant : « Ramuz célèbre l'espace vaste, l'immensité de la montagne en usant et abusant de techniques empruntées au septième art (Villelm 2001 : 384) ». Ce constat a recours au lieu natal de l'auteur et réduit l'importance des techniques cinématographiques à la représentation de l'espace et plus précisément de la montagne. En somme, nous constatons que pour une analyse approfondie des particularités de l'écriture en question – au lieu de s'appuyer sur la biographie de l'écrivain ou sur ses rapports aux arts –, il s'avère plus efficace de se pencher sur l'étude des stratégies d'expression, des aspects structuraux-grammaticaux, ainsi que sur l'analyse des techniques narratives.

Qu'est-ce qui permet de rapprocher les textes de Ramuz des ciné-romans de Robbe-Grillet? Au niveau de la narration, nous notons les caractéristiques suivantes pour une éventuelle analogie des écritures en question : le caractère mécanique du narrateur ; la reproduction des mouvements de la caméra soit par le déplacement du point de vue de l'instance narrative, soit par celui des personnages ; la primauté de l'instantanéité des événements d'ordre visuel et auditif rappelant les données immédiates de l'image cinématographique ; les indications – explicites ou implicites – rappelant des techniques cinématographiques ; les images rapides faisant partie intégrante du récit ; la discontinuité dans le passage d'un « plan » à l'autre ; les structures géométriques et/ou rhytmées. Au niveau de la langue, il s'agit des caractéristiques suivantes : l'abondance du pronom (dit) indéfini « on » dont les occurences sont souvent accompagnées des verbes de perception (voir multiplication des formules du type « on entend » et « on voit ») ; les indications – explicites ou implicites – de type « en bas »/ « à gauche de l'image » etc. ; la recréation des ambiances acoustiques ; les présentatifs comme « C'est »/ « C'est d'abord » et l'utilisation fréquente du présent de l'indicatif et du style nominal.

Afin de démontrer la pertinence de ces analogies, nous proposons l'analyse de quelques extraits. Voici le premier exemple issu de *Derborence* de Ramuz :

> Séraphin a levé le bras. On voit sa main dans la nuit claire. […] Séraphin montre là-haut quelque chose […]. Séraphin lève le bras, […] cependant que ce grand mur est tout creusé d'étroites gorges […]. Le regard le parcourt lui aussi de bas en haut; puis il y a le doigt tendu de Séraphin qui oblige l'œil s'arrêter (Ramuz 2005b: 955-956).

Dans cet extrait, on observe le rôle de l'expression « on voit » : ce *on* pourrait avoir différentes interprétations. Soit, il s'agirait d'un *on* personnel, soit d'un *on* impersonnel. Plus loin, il y a des indices qui permettent de lui attribuer le caractère impersonnel : il s'agit notamment du « regard » et de « l'œil » anonymes de la dernière phrase. Étant donné que le contexte ne représente d'autres protagonistes à qui il serait possible d'attribuer le processus de la perception visuelle, nous sommes contraints d'interpréter le *on* en question comme relevant de la catégorie linguistique impersonnelle. En plus, il rappelle les mouvements de la caméra dans la mesure où tout d'abord, il fixe la main du personnage, puis balaye le mur pour enfin s'arrêter sur l'image initiale. Le caractère mécanique de ce type de narrateur ressort dans le processus de la reproduction des mouvements de la caméra sans qu'il s'agisse d'un point de vue tout à fait objectif.

Voici un extrait analogue de *L'Année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet qui reprend aussi des mouvements de la caméra, balaye, fixe une femme et repasse sur un autre plan : « Le mouvement de caméra s'achève sur une femme isolée […]. Elle se présente exactement dans la position où se trouvait la comédienne du théâtre […]. Mais la caméra ne s'arrête pas longtemps sur ce plan fixe (Robbe-Grillet 1961a : 32-33) ». Le deuxième exemple vient du roman ramuzien intitulé *L'Amour du monde* et opère même un vocabulaire technique :

> André Rossier, l'infirme, a été vu (...) qui regarde, qui écoute, - qu'on a vu; qu'on ne voit plus… […] Avec une énorme tête et une barbe de trois semaines qui ont occupé un instant toute la place disponible, pendant qu'il les porte en avant; puis ses mains aussi sont montées dans le champ de vue; on a vu qu'il les avançait sur la table, pendant que sa bouche s'entrouvrait et il y a eu une distance entre ses lèvres (Ramuz 2005b : 395).

Du point de vue des similitudes entre le récit ramuzien et le ciné-roman, cet extrait est pertinent pour plusieurs raisons : non seulement il reprend le formule « on voit », mais souligne la place accordée à l'instantanéité avec l'interjection de « un instant » et explicite le processus de la perception. Le narrataire se trouve devant un gros plan qui montre l'énorme tête et la barbe du personnage, ensuite une indication pareille à celle d'un metteur en scène précise que « ses mains aussi sont montées dans le champ de vue » et enfin, c'est la bouche du personnage qui est focalisée. On note également la présence de deux points de vue : celui de l'instance qui voit André Rossier et celui d'André Rossier lui-même. Le point de vue de l'instance spectatrice est

exprimé avec la construction au passif « a été vu » et par celles avec « on » (« qu'on a vu ; qu'on ne voit plus » - « on a vu »). La perspective du personnage focalisé par l'instance spectatrice est également basée sur la perception (« qui regarde, qui écoute »).

Dans l'exemple similaire de *L'Immortelle* de Robbe-Grillet, on retrouve l'image de la tête d'un personnage qui semble grossir : « D'un mouvement lent du corps, L se retourne vers la caméra qui s'avance alors dans sa direction, jusqu'à ce que le visage occupe en gros plan tout l'écran, vaguement souriant (Robbe-Grillet 1963 : 21) ». L'exemple suivant, issu de *Les Signes parmi nous* souligne d'une part l'importance de l'instant, d'autre part, il visualise une image rapide :

> La côte de Savoie, dans cet instant, s'est découverte.
> Pour un instant seulement, on l'a eue de nouveau devant soi ; […] on dirait qu'on va la toucher, tellement elle s'est rapprochée.
> Elle vient à vous comme sur des roues ; elle vient à vous comme une barque sous ses voiles avec ses grandes montagnes […]; elle se rapproche encore, arrêtez!
> Et elle est là, pour un instant […] ; et il nous est dit: «Regardez! » (Ramuz 2005a : 1287-1288).

L'importance de l'instant est soulignée par les trois expressions suivantes : « dans cet instant » – « pour un instant seulement » – « pour un instant ». Le syntagme « Elle vient à vous comme sur des roues » évoque la caméra qu'on roule sur le praticable**.** L'image des roues est tout de suite remplacée par celle des voiles impliquant aussi la vitesse : l'impératif « arrêtez ! » indique que l'image est susceptible d'écraser le spectateur. Bien que dans les récits ramuziens, le narrateur apparaisse souvent en tant qu'impersonnel et mécanique – comme pourrait suggérer le passif « il nous est dit » – il ne reste pas tout à fait objectif car il se raccorde en même temps avec les énoncés « arrêtez ! » et « Regardez ! ».

Voici un exemple parallèle de *L'Immortelle* :

> Les anciennes murailles de Constantinople, vues d'une voiture (non présente sur l'image) se déplaçant à une vitesse régulière […]. Succession ininterrompue de remparts en ruine et d'énormes tours plus ou moins écroulées, qui défilent (en se rapprochant l'une après l'autre) de gauche à droite (Robbe-Grillet 1963 : 13).

En ce qui concerne le style nominal, dans le récit ramuzien il sert souvent à reproduire des effets sonores, comme dans l'exemple qui suit : « Une porte qu'on ferme, des pas sur le trottoir, un bout de conversation entre deux femmes devant une boutique (Ramuz 2005b : 349) ». Ce passage reflète d'une part un style proche du compte rendu, d'autre part, il s'inscrit dans l'idée du scénarique avec l'énumération saccadée des bruits en style nominal. Voyons un analogue tiré de *L'Année dernière*

à Marienbad qui reproduit des effets visuels : « Lumière très vive, contrastant avec l'éclairage assez sombre de toutes les vues de l'hôtel qui ont occupé l'écran jusque-là. Grand soleil, ombres nettes, pas trop courtes (Robbe-Grillet 1961a : 68) ». Le dernier exemple rappelle la reproduction des mouvements de la caméra par le personnage :

> Elle […] portait vite en avant sa figure, mettant son regard dans une des fentes ; - ainsi elle avait vu que la cuisine s'était éteinte […]. Elle sort la tête hors de l'ouverture du fenil, elle regarde à droite, à gauche […] (Ramuz 2005b : 485).

Le mécanisme du mouvement du personnage est marqué par sa repartition en étapes, exprimées par les verbes. Le personnage porte en avant sa figure, puis elle ne fait que mettre son regard dans une fente – c'est-à-dire ne bouge que ses yeux, on dirait qu'elle focalise –, pour enfin faire un mouvement de la tête. L'extrait correspondant chez Robbe-Grillet serait le suivant : « On voit, à présent, la même terrasse de café, prise dans l'autre sens (...) et N, debout en premier plan, coupé à mi-corps, regardant à droite et à gauche, reproduisant ainsi de la tête les allées et venues de la caméra au plan précédent (Robbe-Grillet 1963 : 46) ».

En guise de conclusion, nous proposons de réfléchir sur la critique d'Auguste Bailly qui reproche à Ramuz de ne pas écrire en « vrai français ». Après une lecture plus attentive, on y retrouve aussi l'idée suivante :

> Je ne lui veux pas d'être obscur : cette obscurité est plus apparente que réelle, et l'on en pénètre aisément le secret. Il consiste à ne jamais nous dire où nous sommes, à introduire sans nous les présenter des personnages inconnus, à nous jeter sans avertissement dans l'intrigue du livre à celle du film qui passe sur l'écran, et à nous faire pivoter à tour de bras d'une image ou d'une idée à une autre image ou à une autre idée sans nous laisser le temps de nous reconnaître. Cette technique supprime pour l'écrivain tout effort de composition […] (Péguy 1926 : 238).

Les efforts de composition prennent forme justement dans les stratégies examinées dans cette étude. L'écriture ramuzienne n'entre pas dans un moule, car elle adopte des stratégies d'expression particulières à son époque permettant de créer une narration « spectatrice » proche de celle qu'a élaborée Robbe-Grillet dans les annés soixante. François Harvey rappelle que « les ciné-romans robbe-grillétiens joignent à ces aspects audiovisuels une voix narrative extradiégétique et à focalisation externe qui détaille sur un mode « objectif » ce qui doit être vu et entendu par le spectateur (Harvey 2009 : 152) ». Il faut souligner que cette « objectivité » n'est souvent qu'un phénomène de surface, d'apparence. Il suffit de penser aux propos de Robbe-Grillet concernant le nouveau-roman qui « ne vise qu'à une subjectivité totale (Robbe-Grillet 1961b : 117) ». Comme le souligne Béla Balázs à propos de *Le voyeur* de Robbe-Grillet : « Les plans authentiques de la réalité « réelle » sont les plus

subjectifs de tous. Tout ce que voit le héros par son « ciné-œil » exprime sa propre personnalité (Morrissette 1963 : 77) ». Chez Ramuz, on assiste à une démarche pareille : le narrateur, ainsi que les personnages ont la vocation de traduire l'illusion visuelle et auditive pour nous éclairer sur les faux-semblants du monde. Ainsi, à travers la perception sensorielle et imaginaire, les différents points de vue, ainsi que « perception directe et fabulation fantasmatique » (Allemand 1997 : 142) se mêlent inévitablement.

BIBLIOGRAPHIE

Allemand, Roger-Michel (1997). *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Seuil.

Harvey, François (2009). « Généricités cinéromanesques – l'hybridation du roman et du scénario dans les ciné-romans d'Alain-Robbe Grillet ». *Poétique*. nº 158 : 149-171.

Maggetti, Daniel (2008). « Écrire en Suisse romande : pouvoir en faire à sa tête ? ». *Études de lettres. Écrire en francophonie : une prise de pouvoir?*, vol. 279, n° 1 : 163-174.

Meizoz, Jérôme (1996). « Le droit de "mal écrire" – Trois cas helvétiques (XVIIIᵉ-XXᵉ siècle) ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. nº 111-112: 92-109.

Morrissette, Bruce (1963). « Mathias ou l'œil dédoublé : *Le Voyeur* (1955) », in : *Les romans de Robbe-Grillet*, (Paris : Les Editions de Minuit) : 77-110.

Parsons, Clarence Reuben (1964). *Vision plastique de C.-F. Ramuz*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval.

Péguy, Marcel (dir.) (1926). *Pour ou contre C. F. Ramuz: cahier de témoignages* , in *Cahiers de la quinzaine.* Paris : Editions du siécle.

Ramuz, Charles-Ferdinand (2005). *Romans I.* collection Pléiade, (Paris : Gallimard) : 1229-1314.

Ramuz, Charles-Ferdinand (2005). *Romans II.* collection Pléiade, (Paris : Gallimard) : 319-412, 413-536, 949-1063.

Robbe-Grillet, Alain (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Paris: Les Editions de Minuit.

Robbe-Grillet, Alain (1961). *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit.

Robbe-Grillet, Alain (1963). *L'Immortelle.* Paris: Les Editions de Minuit.

Rossel, Virgile (4 juin 1911). *Le National Suisse*. Chaux-de-Fonds (Article conservé dans le Centre de Recherches sur les Lettres Romandes à Lausanne.)

Saint-Denys Garneau, Hector de (1996). *Journal*. Montréal : Bibliothèque Québecoise.

Villelm, Sylvie (1995). *La forme ramuzienne : une écriture de l'implicite*. (DEA. dir. : André Not) Université Aix-Marseille I – Université de Provence.

Villelm, Sylvie (2001). *La dramaturgie implicite dans les romans de Charles-Ferdinand Ramuz (1926-1937)* (thèse. dir. : André Not) Université Aix-Marseille I – Université de Provence.

Noémi Kila

RAMUZ, REPRESENTATIVE OF NEW NOVEL? A WRITING STYLE ON THE BORDER LINE OF LITERATURE AND CINEMA

Summary

Our analysis aims to present an approach to the novels of Charles-Ferdinand Ramuz who was a Swiss novelist. According to our hypothesis, an analogy can be drawn between the works of Ramuz and those French novels that later received the denomination, "le nouveau-roman". Our approach questions the former, so-called classical interpretations of the works of Ramuz and instead, it puts the emphasis on the analysis of expressional strategies and narrative techniques. Besides, it highlights the cinematically aspects of the Swiss author's work which deals with the problematic of its dual nature of objectivity and subjectivity, just as it poses the question of appearance in the world. After having examined several passages from the novels of Ramuz and Robbe-Grillet, we can formulate the statement that these literary works share a lot of common features. Mentioning a few of them is the mechanical character of the narrator, the privilege of the instantaneousness, the indications that evoke the special techniques of the cinema, the geometrical structures, the frequent usage of the indefinite pronoun « on », the frequency of the present indicator and the nominal style.

Key words: Charles-Ferdinand Ramuz, nouveau-roman, classical interpretations, expressional strategies, narrative techniques, cinematically, , objectivity, subjectivity, appearance.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

István Miskolczi
Université de Pécs
miskolcziistvan@yahoo.fr

UDK 821.133.1.09-3

PASTICHE DANS LA TRADITION DE LA MÉTAFICTION

La prolifération des techniques métafictives conduit la prose française à une crise narrative dans les années 60. Par conséquent nombreux auteurs des générations suivantes rompent avec les recherches narratives. Cependant les auteurs impassibles de Minuit cherchent à la fois à réagir aux anomalies narratives. A coté de la renarrativisation inévitable, ils continuent l'usage des figures métafictives à un niveau connotatif. En plus, leurs autoréférences ne miroitent pas simplement la fictionalité de l'œuvre, mais sa métafictionalité.
Mots-clés : métafiction, roman postmoderne, auteurs impassibles, Jean Echenoz

Dans la littérature française, il existe une longue tradition de l'usage des techniques autoréflexives, et dans la deuxième moitié du 20e siècle, en poursuivant l'héritage de Diderot, de Proust ou de Gide, cette métafictionalité devient un critère emblématique de la prose des auteurs du Nouveaux Roman et de l'OuLiPo. Au lieu de se concentrer sur la représentation d'un monde extérieur, l'œuvre narrative tend à représenter la méthode de cette représentation par les techniques métafictionnelles. Ainsi, l'histoire n'est plus l'organisateur ou l'élément le plus important du roman, mais plutôt la création du récit et de la narration, car la hiérarchie traditionnelle entre le niveau de l'histoire et le niveau du récit est bouleversé. Et comme le roman tourne vers lui-même et s'enferme sur lui-même de plus en plus, il commence à s'éloigner de son public, arrive parfois à la frontière de la lisibilité. L'auto-destruction de la littérature que Sartre a pronostiquée dans *Qu'est-ce que la littérature* semble se réaliser et les chercheurs commencent à parler de l'épuisement[1] ou du suicide du roman.

Dans les deux dernières décennies du XXe siècle, les nouveaux romanciers jugent eux-mêmes cette époque comme une impasse dans leurs recherches narratives[2], Henry Raczymow publie un livre sur *La mort du grand écrivain*, Jean-Marie Dome-

[1] John Barth écrit son article sur la « littérature de l'épuisement ». Néanmoins, il précise plus tard son point de vue et à côté de l'épuisement des conventions narratives, il déclare la possibilité d'une nouvelle fiction pleine de vie dans une « littérature du renouvellement ».

[2] Au cours d'un colloque à New York en 1982, Pinget, Robbe-Grillet, Sarraute et Simon parlent du terrorisme littéraire de Ricardou.

nach un autre sur *Le crépuscule de la culture française*. Les critiques de la fin du siècle, tentent, donc, de se séparer de l'idéologie du Nouveau Roman quand ils le placent à la frontière incertaine entre le modernisme et le postmodernisme, en le regardant comme la finalité fatale de l'esthétique moderniste, et quand ils réclament et créent un nouveau concept du postmodernisme malgré le fait que les œuvres du Nouveau Roman montrent déjà nombreux signes typiques de la postmodernité littéraire et le début de la théorisation de l'époque postmoderne aux Etats-Unis concerne parfaitement à ces œuvres.

Néanmoins, l'attitude du roman des années 1980 vers les tendances précédentes n'est pas caractérisée par un refus univoque, mais reste plutôt ambiguë. Après l'ère de soupçon, Dominique Viart parle de l'ère des doutes (Viart 2004 : 26), car un retour simple à la narration classique du romantisme-réalisme n'est plus possible mais la foi dans le pouvoir libératoire des recherches techniques est douteuse aussi. Finalement, une certaine renarrativisation du récit semble inévitable, et beaucoup d'auteurs cherchent une issue en négligeant la possibilité des innovations techniques et ils tournent plutôt vers les nouveautés thématiques, comme la réécriture des mythes (par Tournier par exemple), le nouveau concept de la mémoire (par Modiano), la découverte des points de vue des cultures non-européennes (par Le Clézio et des auteurs francophones hors d'Europe) ou par la création de l'autofiction ou le renouvellement de l'autobiographie et de la biographie.

Cependant, dans les années 1980, chez les Éditions de Minuit[3], une tendance commence à prendre forme qui tente de donner une réponse à la problématique formelle. Il est difficile de parler d'un groupe cohérent, car les auteurs n'ont pas du tout des manifestations communes, ils évitent systématiquement la participation aux discours théoriques et ne s'opposent pas ensemble à un courant dominant, mais il y a quand même quelques caractéristiques dans l'écriture de certains nouveaux écrivains de Minuit. D'abord, les critiques commencent à parler simplement des jeunes auteurs de Minuit (Ammouche-Kremers et Hillenaar 1994) ; plus tard, on utilise l'expression du nouveau nouveau roman[4], on les appelle parfois minimalistes français[5] ou – un peu trop vaguement – des postmodernes. En même temps, Jérôme Lindon, le directeur légendaire de Minuit, décide d'utiliser l'expression des *auteurs impassibles*[6] *dans une publicité commune de la Quinzaine littéraire* de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville et Christian Oster[7]. Bien que leurs écritures diffèrent

[3] Ce n'est pas tout a fait par hasard qu'il s'agit de la même maison d'éditions (et le même directeur, Jérome Lindon) qui a lancé le Nouveau Roman.

[4] Cependant les auteurs concernés refusent systématiquement le lien trop étroit avec les nouveaux romanciers, et il ne faut pas oublier que les critiques ont déjà utilisé ce nom pour les œuvres des fondateurs du Nouveau Roman écrites après leur unique manifestation ensemble au colloque de Cerisy en 1971.

[5] Cette expression a toujours des connotations négatives dans les discours français, peut-être parce qu'il vient des Etats-Unis.

[6] Tiré – avec certaine ironie et auto-ironie – d'un article de B. de Saint-Vincent sur Toussaint dans *Le Quotidien de Paris* « L'heure est pour les impassibles ».

[7] A côté de ces quatre auteurs on catégorise parfois Marie N'Diaye, Marie Redonnet ou Eric Chevillard dans cette tendance.

par de nombreux aspects, et bien qu'ils refusent régulièrement la possibilité d'un parentage du Nouveau Roman, leurs œuvres montrent plusieurs signes de l'héritage nouveau romancier. On peut mentionner ici la recherche sur les genres populaires ou la suite du culte des détails apparemment insignifiants qui ne servent pas à renforcer la vraisemblance de l'univers fictif mais à permettre l'autoréflexivité de la fiction. Il y a d'autres caractéristiques communes de leurs œuvres qui sont assez générales pour l'époque et qui concernent les conditions postmodernes, comme l'influence des média, la fragmentation et la pluralité des récits, la multiculturalité, les voyages ou la dissémination des non-lieux postmodernes.[8] Cependant, l'importance principale des auteurs impassibles est leur réaction à l'impasse technique des recherches narratives. Ils créent des fictions où le niveau de l'histoire reste plus ou moins inviolé, tandis que, sur un niveau connotatif, plusieurs éléments métafictifs cachés et ponctuels détruisent la raison d'être de cette histoire sans la briser fatalement. En plus, quelques figures narratives détruisent similairement la raison d'être des éléments métafictionnels, et une interprétation globale le fait à la fois. Pour concrétiser ces observations générales, je propose d'analyser leur fonctionnement dans un roman de Jean Echenoz, qu'Olivier Bessard-Banquy nomme « le maître improbable » de la tendance (Bessard-Banquy 2003 : 16). Pour notre corpus, on peut choisir son premier roman, *Le Méridien de Greenwhich*, que l'auteur appelle son programme-livre dans un entretien, parce que ce roman exprime nettement l'idéologie de son premier cycle, ainsi on peut y examiner assez clairement les phénomènes mentionnés, aussi.

L'histoire du roman se déroule autour d'un projet énigmatique, le projet Prestidge, dont l'inventeur est un certain Byron Caine qui travaillait pour la compagnie non moins énigmatique de Georges Haas. Mais l'inventeur – encouragé par un autre personnage, Carrier – a volé le projet et s'est enfui à une île pacifique où il travaille dans un palais sur une machine construite d'après le projet, tandis que les agents de Georges Haas essaient de l'attraper et que les gens de Carrier cherchent à le défendre. L'histoire culmine dans le siège du palais à la fin du roman, l'un des protagonistes y survit et s'échappe avec la fille de Haas. La structure traditionnelle du roman d'aventure est ainsi donnée, même si elle se compose de plusieurs fils dispersés.

Cependant, le récit pullule de figures connotativement métafictionnelles qui minent les cadres techniques du genre. Déjà dans le premier chapitre, par exemple, les personnages dans l'île constatent que les récifs roses qu'ils cherchent n'existent pas, et à cause du jeu de mot récif-récit, on peut sentir qu'il s'agit aussi de la disparition du récit confortable et facilement comestible. Une autre fois, dans le récit qui n'est pas fantastique ailleurs, le narrateur raconte les pensées d'une table[9] et quitte ainsi ponctuellement les cadres auparavant établis de son récit et frissonne sa légitimité originale. Dans la suite, les descriptions du palais, de la machine, d'un tapis,

[8] Les non-lieux définis par Marc Augé.

[9] « Ils étaient face à face, coinçant entre eux une petite table carrée – impossible de fuir, pensait la table, ils me plaquent au sol avec leurs coudes. Ils parlaient. Leurs paroles se croisaient, leurs voix s'affrontaient… » (Echenoz 1979 : 34).

d'un jardin mais parfois de l'accent ou la démarche d'un personnage peuvent à la fois référer à la construction du roman (Echenoz 1979 : 37, 39, 87, 97, etc.). Ces cas sont les manifestes assez classiques de l'autoréflexion qui dévoile la fictionalité de l'œuvre, ils tournent le niveau connotatif vers eux-mêmes où on néglige les événements de l'histoire, mais ils laissent encore fonctionner le niveau de cette histoire. Toutefois, la métafictionalité du roman d'Echenoz ne s'arrête pas ici. Dans certains cas, le récit ne reflète pas simplement sa fictionalité, mais sa métafictionalité même. Ce phénomène s'opère (1) d'une part quand le texte évoque des images déjà canonisées de la métafiction, comme des véritables pastiches en les recyclant dans un usage plus vide, (2) d'autre part à travers une interprétation globale de l'œuvre qui suggère son autodestruction.

(1) Citons maintenant trois occurrences de la première possibilité. Le roman s'ouvre par un ekphrasis faux, le narrateur prétend nous décrire un tableau qui s'anime après les premiers paragraphes, on commence à entendre des voix et les personnages commencent à bouger, ils deviennent des protagonistes de l'histoire. Ce début évoque clairement le roman d'Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, ou la contemplation récurrente d'un tableau inspire et organise la création de la fiction sans la séparation directe de l'univers de l'œuvre plastique et l'univers fictif, et par cette métalepse où deux niveaux diégétiques se mêlent, le texte souligne sa fictionalité. L'apparition d'une procédure similaire dans le roman d'Echenoz représente déjà une conscience de la métafictionalité du roman, car il ne réfère pas simplement à sa propre création comme roman, mais il dévoile plus ou moins clairement son intention d'être métafictionnel. En plus, la nouvelle manifestation de cette figure métafictive semble ridiculiser l'effet de la figure originale quand le texte s'identifie lui-même comme un « roman, peut-être » ; et plus tard il s'avise de se déclarer un film à la fin du premier chapitre, pour couronner l'auto-ironie et pour ruiner cette fois la validité de la métafiction.

Une autre image canonisée de la métafiction qui apparaît dans le roman d'Echenoz est le puzzle. Dans la *Vie, Mode d'emploi* de Georges Perec le projet d'un faiseur du puzzle a déjà représenté le projet du roman et, l'analyse de la méthode de la création du puzzle a créé une réflexion sur la méthode de la création du roman. Pareillement, dans le *Méridien de Greenwich*, le puzzle peut représenter la structure fragmentée du récit que le lecteur utilise pour essayer de reconstruire l'histoire. La référence intertextuelle à une figure métafictive rend déjà le texte conscient pas seulement de sa fictionalité, mais de sa métafictionalité. En plus, le puzzle de l'œuvre d'Echenoz est fait d'après une peinture aussi, mais cette peinture ne dessine pas des ports, mais la *Visite à la galerie* de Van Haecht[10]. Comme le titre le montre, ce tableau incarne plusieurs autres tableaux d'une galerie, et par ces mises en abyme la peinture

[10] D'ailleurs, la figure narrative d'Echenoz semble encore plus consciente de sa métafictionalité si on considère qu'un personnage fictif (l'historien d'art, Lester K. Nowak) mentionne aussi ce tableau dans le roman de Perec.

est déjà fortement autoréférentielle. Quand le *Méridien de Greenwich* se représente par le puzzle figurant une œuvre autoréflexive, le roman reflète, donc, sa propre autoréflexivité.

Le troisième exemple du pastiche de la métafiction évoque, de nouveau, un roman de Robbe-Grillet, notamment *Les Gommes*. Dans ce dernier nombreux éléments du récit suggèrent connotativement et indépendamment de l'histoire que le protagoniste, Wallas, est la réincarnation littéraire d'Œdipe. Comme l'histoire tente de gommer sa raison d'être, cette interprétation reste l'aspect majeur du roman et l'œuvre comporte nombreux passages qui reflètent l'importance de ce message du récit. Juste comme le premier roman de Robbe-Grillet, le premier roman d'Echenoz évoque aussi le héros d'un mythe antique, cette fois Byron Caine, l'inventeur qui vole son projet à son propriétaire, correspond au Prométhée, voleur du feu sacré des dieux. Cette correspondance devient évidente quand, à la fin du quatrième chapitre du *Méridien de Greenwich*, un personnage visite le musée Gustave Moreau et contemple le tableau sur les supplices de Prométhée. Le chapitre suivant commence par une description :

> - Sur celle-ci, il est représenté de profil droit, torse nu, adossé à un poteau, les mains derrière le dos et le pied posé sur une sorte de borne. On distingue une cicatrice sur son flanc droit, au niveau du foie. L'image est très sombre, il doit faire nuit, on aperçoit d'ailleurs un réverbère juste au-dessus de lui. Son visage est plutôt allongé, avec des cheveux châtains, des yeux clairs, un nez un peu busqué mais sans excès. Il regarde droit devant lui, vers le haut. Ce qu'il regarde n'est pas dans le champ de l'image.

Jusqu'ici la description pourrait être celle du tableau de Gustave Moreau, mais le texte continue ainsi :

> - Ça suffira, dit Russel.
> - C'était la dernière, dit Pradon, nous n'avons pas d'autre photo de Caine.

Et le lecteur apprend qu'on est déjà dans le bureau de Georges Haas et il s'agit d'une photo de l'inventeur qu'on décrit à un assassin aveugle et la coïncidence des portraits semble déjà refléter consciemment l'interprétation de l'histoire. Cependant, la conscience de la métafictionalité va encore plus loin. Puisque la description contient un élément qui s'associe mal avec le mythe antique, notamment un réverbère dont la présence au Caucase laisse assez perplexe. Si on prend le tableau de Gustave Moreau, on peut vraiment examiner une tache claire juste au-dessus de la tête de Prométhée qu'il est difficile à identifier, peut-être une flamme qui peut symboliser l'acte du héros ou le saint-esprit, mais peut aussi rappeler un réverbère. L'intérêt de ce détail s'accomplit vingt pages plus tard, quand on rencontre un personnage immense dans la même salle du musée, devant le même tableau qui

> […] examinait le haut de la toile, sans porter un regard sur le motif central ; ses yeux étaient empreints d'une telle attention qu'on pouvait imaginer qu'il avait décidé de n'accorder son attention qu'aux objets situés à leur hauteur, ou bien que, voulant tirer parti de sa taille inhabituelle, il s'était consacré à l'étude des parties supérieures de tableaux.

Ici, le lecteur peut reconnaître sa propre activité antérieure, et le texte lui-même devient complètement conscient de sa manipulation métafictionnelle, car l'autoréflexivité du passage ne concerne pas simplement sont statut fictionnel, mais recourt à une image qui était déjà métafictionnelle.

(2) Dans les exemples évoqués on pouvait constater une ironisation et un vidage de la métafiction, car son objet n'est que précisément la métafictionalité. Ce vidage est encore plus renforcé quand on considère une interprétation globale de l'histoire du *Méridien de Greenwich*. Selon cette interprétation le groupe de personnages qui cherche à acquérir le projet Prestidge représente l'activité du lecteur, qui veut résoudre les mystères du roman ; le groupe de personnages qui défend le projet représente l'activité du narrateur, qui tente de protéger les secrets de son œuvre du déchiffrage trop facile ; et le projet, la machine construite sur sa base, le palais et l'île qui l'incarne peuvent représenter l'œuvre elle-même avec son labyrinthe narratif et ces niveaux diégétiques. Ainsi, quand on apprend que le projet Prestidge n'est qu'un « vieux projet inabouti » que l'inventeur a repris pour cacher son improductivité et il l'a volé parce qu'il était « séduit par le jeu du double jeu » (Echenoz 1979 : 218-219), on sent que cette référence autoréflexive dévoile sa vacuité. En plus, on apprend finalement que ce sont Georges Haas et sa compagnie qui manipulent tous les deux groupes de personnages, ceux qui poursuivent l'inventeur et ceux qui le protègent, à la fois juste pour « attirer dans cette opération le plus grand nombre possible de protagonistes, il est bon de multiplier les fausses pistes – elles sont toutes fausses, d'ailleurs » (Echenoz 1979 : 244). L'autodestruction de cette interprétation devient encore plus évidente quand Carrier affirme que

> … le secret n'est pas le dernier voile qui dissimule un certain objet au bout d'un certain parcours, il est ce qui anime la totalité de ce parcours. La ruse du secret, c'est de vous faire croire qu'il n'est qu'un masque, alors qu'il est un moteur. Et c'est ce moteur qu'il faut entretenir parce qu'il vous fait marcher. (Echenoz 1979 : 116)

Ce roman et des œuvres des auteurs impassibles dans une perspective plus générale donnent donc une réponse à l'impasse de la technique métafictionnelle en dépouillant l'autoreprésentation de son approche pathétique. La génération des auteurs des années '80 de Minuit ne croit plus dans la force libératrice des techniques autoréflexives mais au lieu d'éviter la question du rôle de cette autoréflexivité dans la prose, on la traite dans le contexte contemporain et on la place dans les tendances postmodernes. La métafiction, en suivant les tendances plus générales du postmo-

derne, banalise son sens original par le retour de ses figures classiques dans les pastiches fatalement autodestructifs.

BIBLIOGRAPHIE

Ammouche-Kremers, Michèle et Hillenaar, Henk, ed. (1994). *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam : Rodopi.

Augé, Marc (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.

Barth, John (1981). « La littérature du renouvellement ». *Poétique*. 48 : 395-405.

Barth, John (1995). « The Literature of Exhaustion », in: *Metafiction*, ed. M. Currie (New York: Longman): 161-171.

Bessard-Banquy, Olivier (2003). *Le roman ludique*. Lille : Septentrion.

Echenoz, Jean (1979). *Le Méridien de Greenwich*. Paris : Minuit.

Viart, Dominique (2004). « Le moment critique de la littérature », in *Le roman français aujourd'hui*, ed. B. Blanckeman et J-C. Millois (Paris : Prétexte) : 11-35.

István Miskolczi

PASTICHE IN THE TRADITION OF METAFICTION

Summary

In the French New Novel, the dispersion of metafictive techniques led to a narrative crisis in French prose which already endangered the legibility of the main authors' works. As the novel's main aim was not to represent a story anymore, it dealt more and more with its own creation, it turned toward itself and consequently kept a distance from its public.

Therefore in the 1980s an important number of writers refuse to be engossed in anomalies of metafiction and search to renew the novel in thematical changes. Meanwhile, a group of new writers around the Edition Minuit, which can be identified as the "dispassionate authors", seem to react to the narrative controversy. Their books return to a more traditional narrativity on a first level and preserve a certain authonomy of the story while these fictions abound in more or less hidden metafictional phenomena.

Moreover the metafictionality of these works go further. They do not tend to represent simply their fictionality but even their metafictionality. On the one hand this "meta-metafiction" take place by recalling already canonised metafictional images with conscious references to their autorepresentativity, on the other hand a global interpretation of the fiction makes also its autorepresentativity autorepresentative.

Key words : metafiction, postmodern novel, dispassionate authors, Jean Echenoz

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Zorana Krsmanović
Université de Belgrade
blandin99briande@yahoo.fr

UDK 821.133.1.09-13 “11/12”

LES DISCOURS DE FEMMES DANS QUELQUES LAIS NARRATIFS FRANÇAIS ANONYMES DES XIIE ET XIIIE SIÈSCLES

Le but de ce travail est d’examiner les formes et les fonctions des discours de personnages féminins dans les lais narratifs français anonymes du moyen âge. Sur le plan de la réception littéraire, les dichotomies parole directe/indirecte et parole/silence signalent au lecteur/auditeur l’efficacité/l’inefficacité de la parole-action du personnage. Sur le plan de la signification, elles peuvent marquer l’opposition entre le monde merveilleux et le monde réel.

Mots-clés: lai narratif, femmes, discours, narrateur, dichotomie, horizon d’attente, signification.

Les lais narratifs sont des récits brefs non-chantés, écrits en couplets d’octosyllabes à rimes plates, relatant l’histoire d’une aventure amoureuse. Leurs origines orales sont les lais musicaux chantés à la musique de la harpe ou de la rote. Le texte est identifié comme lai dans le prologue et/ou l’épilogue. L’aventure se déroule dans le cadre breton ou le narrateur met en évidence les origines bretonnes de son récit (Hopkins, A. 2005: 11).[1] L’inventrice du genre est la poétesse Marie de France, avec son recueil de lais de la seconde moitié du XIIe siècle.

Nous avons analysé les discours féminins dans neuf lais narratifs français anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Nous avons observé l’interaction des paroles de femmes avec celles des hommes et du narrateur afin de voir comment un examen des pratiques énonciatives peut aider à comprendre les stratégies de la technique narrative et les significations de l’œuvre.

Dans le lai *Graelent*, la reine déclenche l’action en déclarant son amour au chevalier. Sa déclaration est directe et courte, à la différence de la réponse du chevalier qui repousse sa requête et expose un art d’aimer. Ces deux discours sont qualifiés de courtois par le narrateur qui souligne que les paroles du jeune homme sont en

1 Notre définition s’appuie sur l’introduction dans l’œuvre citée ci-dessus.

mesure de susciter l'amour. Sa manière de communiquer confirme aussi l'opinion publique mentionnée avant cette scène, selon laquelle les louanges ont éveillé les sentiments de la reine.

Néanmoins, Graelent transgresse le code courtois par son refus volontaire de la requête d'une dame, ce qui provoque la haine et la vengeance de la reine. Elle nuira au chevalier à deux reprises et de la même façon, en réussissant à convaincre le roi à croire tout ce qu'elle dit. Le narrateur caractérise son comportement comme discourtois en désignant chaque fois ses paroles comme médisantes.

La parole féminine qui domine désormais est celle de la fée.[2] Elle se montre d'abord méfiante à l'égard de Graelent et insiste sur l'incompatibilité de leur liaison, ce qui est marqué par la répétition des paroles. Ainsi, le lecteur/auditeur est-il perplexe par sa réserve, avérée aussitôt comme fausse, car elle dit être venue à cet endroit pour le trouver. De cette façon est introduit le thème de la véridicité des paroles, que nous allons retrouver dans les lais de Mélion et de Doon.

La fée, comme la reine, trouve la preuve de la valeur de l'homme dans sa façon de parler. Le lecteur/auditeur sait cependant que cette fois ce n'est pas la courtoisie qui engendre l'amour, vu que l'être merveilleux nous a déjà informé sur ses intentions à l'égard du mortel. Ici apparaît le motif du viol de la fée, qui semble incompatible avec la courtoisie des paroles du chevalier. Pourtant, ce n'est qu'une apparence: « le violeur devient violé, l'acte de violence permet à la fée de prendre la parole pour interdire, et le chevalier doit obéir (Vincensini, J.-J. 2005: 120-121) ». Son discours contient aussi une prophétie typique pour les êtres merveilleux. Il est significatif que la parole de la fée soit toujours directe. A notre avis il existe deux explications de ce phénomène. D'une part, elle est en mesure d'orienter l'intrigue en faveur du héros; de l'autre, les pratiques discursives différentes des deux personnages féminins soulignent l'opposition entre les deux mondes, entre la fée et la reine (Harf-Lancner, L. 1995: 81-108). Le signe de la suprématie du monde merveilleux sur celui des mortels est le discours direct, dont la preuve est aussi la supplication des fées- compagnes qui sauvent le protagoniste à la fin du récit.

Lors d'une assemblée Graelent refuse de louer la beauté de la reine et révèle l'existence de la fée-amante. Ses paroles outrées sont doublement châtiées, par le roi qui organise un combat judiciaire à l'instigation de sa femme et par la fée qui lui impose le silence. Il viole de nouveau le code courtois, en révélant la liaison amoureuse qui devait rester cachée, mais cette fois il désobéit aussi à l'ordre merveilleux. C'est la raison pour laquelle ses paroles sont qualifiées de médisance par la reine, vexée par son manque de discrétion, et par le narrateur, qui souligne la transgression de l'interdit. Le narrateur met en relief le fait que l'impossibilité de communication avec sa bien-aimée est en mesure de provoquer la maladie du héros. Au terme fixé

---

2 Nous avons passé vite sur le discours de la fille d'un bourgeois qui est d'une moindre importance. Il sert simplement à peindre la condition du héros démuni. Les scènes où une demoiselle aide un chevalier sont fréquentes dans les romans et les contes médiévaux.

une messagère de la fée annonce que sa maîtresse vient parler pour délivrer le chevalier. Les mots *parler* et *délivrer* riment, ce qui suggère fortement l'idée d'une identité entre l'acte locutoire et l'action. L'intervention de la fée et de ses compagnes met fin à l'aventure.[3]

Dans le *Lai de Désiré*, l'histoire da la naissance du héros longtemps désiré, né grâce à l'acte (de parole) de sa mère, précède le conte d'aventure. Le nom du protagoniste programme la narration et ses discours sont les plus importants. Poussé par le désir de parler à un ermite, Désiré rencontre et essaye de violer une demoiselle de compagnie de sa future amie.[4] Elle lui apprend le stratagème de séduction de la fée parce qu'il l'a épargnée - il doit la priver de ses vêtements et la poursuivre sans tenir compte de ce qu'elle peut lui dire. Toutes les paroles de la jeune fille sont au discours direct, parce qu'elle assume la fonction de l'initiatrice. Le narrateur se tait sur les paroles (magiques ?) de la fée et donne la parole au chevalier.

Le même motif du désir de parler tourne le conte d'amour vers une fin tragique. Malgré l'interdiction de la fée, en confessant leur amour à l'ermite, le chevalier commet une faute. Il se plaint de la perte de l'amour de son amie, ce que le narrateur répète au discours indirect. Comme dans le cas de Graelent, nous sommes informés de l'inutilité de ses supplications et du silence de la fée qui le rendent malade. Pourtant, elle prend pitié de lui et revient sur sa décision. Le plus long discours direct de femme est celui où la fée lui reproche sa désobéissance et parle carrément de l'opposition entre les deux mondes, qui est seulement suggérée dans le lai de Graelent.

La demoiselle assume la fonction de l'adjuvant en sauvant Désiré qui risque de mourir en poursuivant son fils. Il regagne le monde réel et l'intrigue se dénoue avec l'ultime apparition de la fée qui demande au roi d'adouber leur fils et de marier leur fille. Elle ne s'intègre pas au monde chevaleresque, de même que Désiré, qu'elle emmène au royaume merveilleux.

Le lai *Tydorel* met en scène le chevalier merveilleux qui séduit la reine à force de parler et devient le père du héros. Au début la reine parle peu et ses paroles sont rapportées au discours indirect, à la différence de celles du chevalier qui prend l'initiative et détermine le cours des événements. Ce n'est qu'à la fin du récit que la reine devient narratrice interne, mais elle ne prend jamais la parole la première. Les paroles initiatrices semblent être réservées aux êtres merveilleux. A l'instigation de son fils elle lui révèle le secret de sa double origine et répète tout ce qui est narré précédemment. C'est le plus long discours dans les lais anonymes. La pratique de la redite des aventures racontées est un trait commun des lais et des romans. Ici, le discours de la mère met fin à l'aventure, le fils rejoint son père, alors que dans les romans ce n'est pas seulement une façon de finir la narration, mais aussi de justifier l'écriture

---

3 Le *Lai de Guingamor* a un canevas semblable, et pour cela nous ne nous y attarderons pas. Néanmoins, nous avons note quelques différences: la dichotomie parole directe/indirecte ne fonctionne pas, l'opposition entre deux mondes n'est pas mise en relief par les pratiques discursives différentes et le discours indirect domine.

4 Le mot ami(e) en ancien français peut désigner une relation amoureuse ou amicale.

du romancier, cette dernière puisant dans un texte réel ou fictif. Si elle est un double du narrateur, ses paroles n'ont pas non plus la fonction de célébrer l'aventure, à la différence d'autres personnages-narratrices dans les lais anonymes.[5]

Dans le lai *Tyolet* les paroles d'hommes dominent. Le discours du chevalier qui se transforme en cerf est à l'origine de l'aventure. En rencontrant le personnage merveilleux, le jeune Tyolet décide de partir chez le roi Arthur pour devenir chevalier. Malgré les protestations de sa mère, prévues mot à mot par le chevalier merveilleux[6], il arrive à la cour où une demoiselle orgueilleuse jette un défi à ses prétendants. Il réussit l'épreuve, mais raconte imprudemment l'aventure à un chevalier qui veut prendre sa place. Gauvain rétablit l'ordre et assure le triomphe de la justice en faisant guérir Tyolet et en défendant ses droits. Il est présenté traditionnellement comme maître du langage courtois. Le seul discours féminin sert à relancer l'action. Il est intéressant de remarquer que deux personnages assument tour à tour la fonction de l'initiateur. Le chevalier-bête pousse le jeune homme à entrer dans l'univers masculin des combats, alors que la jeune fille l'introduit dans l'univers féminin, où il faut conquérir l'amour.

Le *Lai de Mélion* raconte l'aventure du chevalier qui se transforme en loup-garou. Mélion rencontre son épouse future (une fée?), qui affirme être venue d'Irlande le chercher à cause des louanges entendues à son sujet. Une fois de plus, les paroles des autres suscitent l'amour. Dans un épisode de chasse elle utilise un faux prétexte pour qu'il lui révèle son secret dont par la suite elle abuse en le privant de sa forme humaine. Le loup-garou la suit en Irlande et démontre son intelligence humaine à plusieurs reprises. La femme incite son père à pourchasser Mélion de peur que sa trahison ne soit découverte. Malgré les machinations de sa femme, il réussit à redevenir homme grâce au roi Arthur. Lorsque la ruse de la femme atteint son but, elle parle au discours direct, et si elle n'y réussit pas, au discours indirect. Il est possible que la dichotomie paroles directes/paroles indirectes fonctionne en tant que signe au lecteur/auditeur qui devient capable de prévoir l'issue d'une action. Le narrateur joue avec l'horizon d'attente de son public, sa technique narrative est suggestive.

Il existe une morale misogyne explicite dans l'épilogue de ce lai - il ne faut pas croire tout ce que femme dit, sa parole est trompeuse. Pourtant, l'image du chevalier révèle aussi des faiblesses d'hommes - le début du texte le peint comme un dédaigneux vis-à-vis de l'amour. En tant que tel il n'a pas d'accès au monde courtois et doit être puni.

La plus grande difficulté de Mélion est la perte de la parole. Comme dans d'autres lais, l'impossibilité de communiquer met le protagoniste en péril et l'aven-

5 Le *Lai de l'Aubépine* met en scène une jeune fille qui est aussi narratrice interne, à cette différence qu'elle ne redit tout, mais seulement son aventure. Son autre discours, la plainte, introduit le lyrisme dans le texte. La reine joue le rôle de l'opposant que nous n'avons pas rencontré sous telle forme ailleurs - elle défend aux deux jeunes de s'aimer au début du récit.

6 Comme ses homologues féminins, il prophétise l'avenir que le récit confirme par la suite.

ture s'achève lorsque la communication est rétablie. Cette fois l'intrigue se dénoue au sein des hommes.

Quant au *Lai de Doon*, nous acceptons l'opinion de Katherine Frizza, selon laquelle le discours direct correspondant à la position de supériorité est réservé d'abord à la demoiselle orgueilleuse qui exige de ses prétendants de surmonter une épreuve mortelle, alors que le discours indirect montre la faiblesse de celui à propos duquel on en use, et au début c'est Doon (Frizza 1985). Quand il réussit l'épreuve, il la demande en mariage et parle pour la première fois au discours direct. Frizza y voit une symétrie avec la situation initiale - les positions de force ont changé. La prière de la demoiselle adressée à son époux est maintenant au discours indirect et se révèle inefficace, car Doon la quitte.

En ce qui concerne le discours « évoqué », son rôle serait de tromper l'attente de l'auditeur. Il relance le récit et indique les fausses suites de l'intrigue, dont témoignent les trois fins de récit « possibles et chaque fois différées » (Frizza 1985). D'abord la demoiselle impose un ordre factice (le mariage) et un ordre réel (la mort du prétendant); ensuite, Doon substitue son absence au mariage auquel on s'attendait. Finalement, la partie du narrateur est rusée: les prolepses cèdent la place au discours direct qui met fin au récit.

Les pratiques discursives différentes traduisent la discorde entre Doon et la demoiselle orgueilleuse. Ils ne parlent jamais de la même manière, ils se cachent leurs desseins et leurs rapports de force ne sont jamais égaux. La concorde s'installe dans la communication de Doon et son fils: « une parole franche, de même nature et sans intermédiaire, triomphe et s'impose en même temps que la concorde s'installe. Cette parole franche étant rétablie, le récit se tait, comme s'il n'était généré que par ce conflit » (Frizza 1985).

Dans les trois dernières œuvres analysées, *Trot*, *Libertin* et *Nabaret*, les personnages féminins deviennent les doubles du narrateur, inventeurs et créateurs des lais. Les rôles des personnages masculins sont plus divers. Ils ne participent pas à la création du lai de la même manière que les femmes.

Dans le *Lai du Trot* le chevalier Lorois devient témoin d'un spectacle étrange dont une dame en détresse lui révèle le sens. Elle lui explique le mauvais sort des dédaigneuses de l'amour, pauvres et malheureuses jeunes filles suivies par des hommes en même piteux état, condamnées à trotter seules. Il en tire une morale et prévient les femmes de se garder de faire de même et par là-même il exalte l'amour courtois représenté par les belles demoiselles heureuses avec leurs amoureux. Le discours de la dame explique la merveille, ce qui est normalement réservé au narrateur. En plus, en racontant l'origine de cette aventure elle devient un double du narrateur et inventrice de ce lai que les Bretons ont fait par l'intermédiaire du protagoniste masculin.

Le *Libertin* peut sans doute être lu comme un lai sur le lai. Son prologue explique le processus de la création de cette narration brève en rappelant les mots de Marie de France. Lors d'une fête les Bretons rappellent et écoutent leurs aventures

afin de choisir la meilleure dont on fera un lai: « Le héros de l'aventure donnait son nom au lai qui le portait désormais, c'est ainsi que tout se passait (*Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles* 1992). » Une noble dame compose et raconte le meilleur lai, qui garde le souvenir de son acte de parole et du débat sur la prouesse chevaleresque où elle a participé. Son propos mine le code courtois: au lieu d'exalter le culte de la dame, qui inspire les exploits héroïques, les paroles et le comportement courtois, elle en donne une explication lascive. L'intention parodique est confirmée par le titre du lai qui s'oppose aux idées du prologue - au lieu des amours, des intrigues galantes et des beaux exploits des chevaliers, le con symbolisant le désir sexuel devient le héros de l'aventure.

Dans le *Lai de Nabaret* le sujet de la mal-mariée, situation type d'une belle femme mariée à un jaloux est traité d'une manière comique. Le seul discours direct est celui de la femme-narratrice interne et créatrice du lai, accusée par son mari de se parer outre mesure pour plaire aux hommes. Le narrateur la met ainsi en position de force, alors que les reproches du mari sont au discours indirect. La parole est son unique moyen de défense dans cet univers masculin, elle ne peut pas défendre son honneur dans un combat. Son discours suscite le rire de ses parents et le jaloux donne le nom au lai qui garde le souvenir de sa honte.

Dans le prologue de son recueil, Marie de France parle d'un « surplus du sens » que le lecteur doit chercher et interpréter dans le texte (Marie de France 1994: 30-31). Nous avons essayé de démontrer de quelle manière ce surplus de sens, autrement dit cette surcharge significative, peut être révélée grâce à l'analyse des discours. Nous avons remarqué que dans la majorité des cas l'action commence, rebondit et prend fin grâce aux discours de femmes. Leurs paroles sont maléfiques et médisantes, amoureuses et courtoises, prophétiques, contraignantes ou libératrices, créatrices... Parler, c'est agir. Les femmes apparaissent et agissent aux moments cruciaux de la narration et disparaissent dès qu'elles n'ont plus d'influence sur le cours des événements. La répartition des rôles détermine le type de discours. La parole directe, qui se révèle toujours plus efficace, est utilisée par les personnages dotés du pouvoir d'orchestrer la progression de l'intrigue. Par contre, la parole rapportée, ainsi que le silence, témoignent de l'inefficacité des actions d'un personnage. Ce principe s'applique à tous, tant aux femmes qu'aux hommes. En recourant aux dichotomies discours direct/indirect et parole/silence, le narrateur oriente l'horizon d'attente de son public. En même temps, c'est une façon de confirmer et de mettre en évidence le caractère oral de ce genre littéraire médiéval.

BIBLIOGRAPHIE

Frizza, Katherine (1985). « Le lai du Doon, ou le fonctionnement de la brièveté ». www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1985_num_4_9_1002.

Harf-Lancner, Laurence (1995). « La reine ou la fée: l'itinéraire du héros dans les *Lais* de Marie de France », in: *Amour et merveille. Les* Lais *de Marie de France*, éd. Jean Dufournet (Paris: Honoré Champion): 81-108.
Hopkins, Amanda (2005). « Introduction », in: Melion *and* Bisclarlel. *Two Old French Werewolf Lays*, edited and translated by Amanda Hopkins (Liverpool: Liverpool University Press): 7-49.
Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles (1992). Présentation, traduction et notes par Alexandre Micha. Paris: Flammarion.
Les Lais *de Marie de France* (1994). Traduction par Alexandre Micha. Paris: Flammarion.

Zorana Krsmanović

FEMALE DISCOURSES IN SOME FRENCH ANONYM NARRATIVE LAYS OF THE 12th AND THE 13th CENTURY

Summary

We have analyzed female discourse in nine old French narrative lays, *Graelent*, *Désiré*, *Tydorel*, *Tyolet*, *Mélion*, *Doon*, *Trot*, *Libertin* and *Nabaret*, to explore the influence of speaking practices on narrative techniques and significations of the text. Our research includes the observation of discourse interactions between female and male characters, as well as between female characters and the narrator. In most cases female discourses began, directed and determined the course of narrated events. Women appear in the crucial moments of the intrigue and disappear once they are no more needed. Words equal actions. By using two dichotomies, direct/indirect discourse and discourse/silence, the narrator suggests to his listeners/readers whether or not an action or a character will be successful and effective. The same dichotomies sometimes underline the supremacy of the magic world of fairies over the real world of humans. Speaking practices also underline the oral character of this medieval narrative genre.

Key words: narrative lay, women, discourse, narrator, dichotomy, horizon of expectations, signification.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Tamara Valčić Bulić
Université de Novi Sad
tvalcic2003@yahoo.fr

UDK 821.133.1.09-1 Bertrand A.

LE «VIOLON DÉMANTIBULÉ » D'ALOYSIUS BERTRAND OU DU GROTESQUE EN POÉSIE

Gaspard de la Nuit ou *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* (1842), d'Aloysius Bertrand (1807 – 1841) inaugure la riche tradition moderne du poème en prose. La parenté avec l'art pictural, ouvertement revendiquée par l'auteur, est ici examinée du point de vue de la présence du grotesque. C'est pourquoi, après un bref rappel des principales définitions du phénomène du grotesque en littérature, fondées essentiellement sur les travaux de Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine, nous nous efforçons de relever ses principaux traits dans les poèmes de *Gaspard de la Nuit*. Nous nous interrogeons à la fin sur la fonction de ce grotesque, qui semble constamment miner aussi bien le lyrisme que l'unité de style du recueil.

Mots-clés : Bertrand, Callot, le grotesque, « violon démantibulé »

Auteur considéré comme mineur parmi les romantiques, pratiquement inconnu au grand public de son vivant, Aloysius ou Louis Bertrand (1807-1841) se pare en réalité de l'élogieux qualificatif de « l'inventeur du poème en prose ». De son vivant estimé déjà par certains grands romantiques comme Victor Hugo ou le critique Sainte-Beuve, Bertrand n'a pu faire publier lui-même son unique œuvre poétique[1], *Gaspard de la nuit*, terminée dès 1836. C'est à David d'Angers et à Victor Pavie que revient le mérite de la soumettre au jugement du public en 1842, à peine un an après la mort du poète. La reconnaissance sera presque immédiate : certains poètes imitent le procédé de Bertrand, comme par exemple Jules-Lefèvre Deaumier, Henri Murger, Léon Cladel, auteurs peu connus, puis des auteurs réalistes reconnus comme les frères Goncourt et Champfleury.

Mais c'est la préface, plus exactement la fameuse lettre de Baudelaire à Arsène Houssaye, intégrée à son *Spleen de Paris*, qui va consacrer le poète :

[1] En réalité, Bertrand va également faire jouer deux œuvres dramatiques mais sans aucun succès : il s'agit du vaudeville *Le Sous-Lieutenant de hussards* (1832) et d'un drame intitulé *Daniel* (1837). Il a aussi publié des poèmes en vers ainsi que des contes dans des journaux où il a collaboré.

> C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'*une* vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. (Baudelaire 1980 : 161)

C'est alors, grâce à cet aveu de filiation et à cette reconnaissance de dette à l'égard du « mystérieux et brillant modèle », comme le nomme encore Baudelaire, que suivra une véritable consécration de l'artiste : par Banville, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé et jusqu'aux surréalistes, André Breton notamment, qui dans son *Premier Manifeste du surréalisme* (1924) le qualifie de « surréaliste dans le passé ». La popularité du poète, du moins chez les amateurs de poésie, ne cesse de croître de nos jours.

Le projet poétique de Bertrand et son appartenance à l'école romantique s'annoncent clairement dans le titre de l'œuvre, *Gaspard de la nuit* : celui-ci fait d'abord allusion à la thématique chère aux romantiques, celle de la nuit, propice aux rêveries et aux visions ; le nom de Gaspard, l'un des Rois mages de la Bible, est utilisé ici par antiphrase pour désigner, comme le lecteur le découvrira dans un long texte en prose[2] qui ouvre le recueil, un mystérieux personnage qui s'avère être le diable en personne, personnage romantique par excellence. L'ancrage dans la nouvelle école est également visible dans les poèmes-dédicaces qui ouvrent et clôturent le recueil. Il s'agit de la dédicace à Victor Hugo, le grand maître de toute la génération littéraire des années 1830 puis de celle adressée à Charles Nodier, qui est connu pour exceller dans la narration fantastique.

Le poète d'autre part entend écrire son œuvre sous le signe de deux artistes peintres du 17e siècle et pour le sous-titre de son recueil choisit les *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*.[3] Dans sa Préface il s'en explique sur sa volonté de se rattacher aux deux artistes, le premier, « philosophe à barbe blanche » et le second, « lansquenet fanfaron et grivois » ; cela signifie se réclamer de deux aspects antithétiques de l'art qu'ils incarnent : celui de Rembrandt consiste en un profond recueillement de l'artiste alors que celui de Callot exprime un souci d'étalage de soi ; l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, le sérieux et le burlesque sont donc opposés et associés chez Bertrand[4]. Le sous-titre initial, mais que Bertrand a par la

---

2 Le paratexte de *Gaspard de la nuit* est assez abondant : le texte en prose évoqué portant le même nom que l'œuvre : « Gaspard de la nuit », puis une courte préface, enfin les deux poèmes dédicacés.

3 Le sous-titre fait également allusion à l'écrivain romantique allemand Hoffmann et à ses contes fantastiques, puis au genre musical des « fantaisies », à la forme assez souple etc, mais cela sort du cadre du sujet que nous nous sommes proposé de traiter ici.

4 « L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt, et le revers, celle de Jacques Callot. – Rembrandt est le philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée, dans la méditation et dans la prière, qui ferme les

suite abandonné, celui de « bambochades romantiques » témoigne de même de la « tendance Callot ». Il fait allusion à un peintre hollandais, Peter Van Leer (1593?-1642?) appelé Il Bambocchio, connu pour la dimension caricaturale et burlesque de ses peintures de genre. (Milner 1980 : 22-23) Le terme de « bambochades » est toutefois utilisé par Bertrand à la première ligne du premier poème du recueil, intitulé « Harlem ».

La parenté avec la peinture, ainsi instaurée, et dans la perspective adoptée ici nous nous intéressons à celle existant avec l'art de Jacques Callot, dessinateur et graveur lorrain (1592 – 1635), permet de glisser sans difficulté vers la notion de grotesque. En effet Callot représente souvent sur ses gravures tout un monde pittoresque de gueux, de bossus, de nains, de bohémiens, avec un sens prononcé de l'humour allant jusqu'au burlesque et à la caricature, ce qui sera l'une des caractéristiques du grotesque.

La notion de grotesque est initialement employée en peinture (ital. *grottesca*) et désigne un genre particulier de peintures prétendument découvertes dans des grottes, qui sont en réalité des maisons romaines déterrées au 15e siècle ; ces peintures se caractérisent par un mélange de formes végétales et animales, d'apparence extravagante, l'ordre naturel des choses étant systématiquement bouleversé pour produire des effets étranges. Voici comment le grotesque est défini par Vasari, peintre italien de la Renaissance :

> Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué. (Giorgio VASARI, *De la peinture*, Introduction technique, chapitre XIV, vers 1550. Consulté sur le site http://www.meublepeint.com/grotesque.htm.)

Puis l'emploi du terme s'élargit au cours des siècles : au siècle classique il est d'abord utilisé comme synonyme de « ridicule, bizarre, extravagant » - avec une nette nuance de « bouffon » et même de « fantasque » et de « capricieux ». Ensuite, la signification du terme « grotesque » évolue vers « l'inquiétant, le laid, l'horrible,

yeux pour se recueillir, qui s'entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature. – Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache. – Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification. » (Bertrand 1980: 79)

le monstrueux», associant à la fois la notion à sa signification picturale première et à la notion de «fantastique ». (Kayser 2004 : 27-31)

Mais c'est surtout suite à la reprise de la notion de grotesque par Victor Hugo dans sa Préface de *Cromwell* (1827) que le grotesque va être élevé au rang de catégorie esthétique à part entière. Dans son célèbre texte Hugo oppose et associe à la fois le grotesque et le sublime, en estimant que la complexité du génie moderne est due à cette « féconde union du type grotesque au type sublime », (Hugo 2001 : 22) cette union paradoxale des contraires faisant mieux ressortir chacun des types. Le grotesque, quant à lui, reste ambivalent, car il crée d'une part « le difforme et l'horrible » et de l'autre « le comique et le bouffon.» (Hugo 2001 : 24) Cette ambivalence, cette alliance de l'horrible et du bouffon semble bien avoir été adoptée comme l'un des principes créateurs dans *Gaspard de la nuit*. Fait qui ne peut étonner : il est hors de doute que Bertrand a lu la Préface de Hugo et qu'il a baigné dans cette atmosphère d'effervescence et de passion romantiques, lui que l'on retrouve à Paris dans l'entourage des grands maîtres du romantisme dans les années 1828-1830[5]. A tel point d'ailleurs que pour certains critiques contemporains, comme Jean Richer, *Gaspard de la nuit* est « comme un exercice sur la Préface de *Cromwell* ! [...] considéré dans son ensemble, [il] constitue, comme un bréviaire, un abrégé du romantisme. » (cité par Bonenfant 2006 : 67).

C'est au 20e siècle enfin qu'apparaissent de grandes synthèses théoriques sur le phénomène du grotesque. Il s'agit de deux ouvrages qui font date et qui s'opposent entre eux sur bien des points : l'ouvrage de Wolfgang Kayser, *Le grotesque – sa mise en forme dans la peinture et dans la poésie* (1957) et celui de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de* François *Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1965). Kayser conçoit le grotesque principalement comme une catégorie esthétique dénotant une inquiétude sourde, une angoisse existentielle, et même un sentiment d'aliénation et d'absurde chez l'homme ; c'est la perte des repères dans un monde déformé et déséquilibré qui est à l'origine de cette angoisse et de là découlent le fantastique, l'onirique et le grotesque satirique et tragique.

Bakhtine, d'autre part, étudie le « réalisme grotesque » en l'associant à la culture populaire comique du Moyen Age et de la Renaissance et introduit comme son trait dominant le rabaissement, qu'il explique par le retournement des catégories idéologiques et littéraires dominantes : c'est ainsi que dans la culture populaire prédominent les fonctions du corps et du bas matériel et que s'impose l'alliance des contraires, mort-vie, décomposition-renaissance ; c'est ce qui fait naître un rire franc, libérateur et régénérateur. C'est sur ce point que Bakhtine s'oppose à Kayser, lui reprochant de ne pas voir le côté joyeux et subversif de toute la tradition de carnaval du Moyen Age et de la Renaissance ; plus tard, la théorie de Bakhtine fera l'objet de critiques à son tour, celle notamment de trop privilégier ce côté joyeux au détriment de l'aspect violent et quelque peu inquiétant de la culture populaire.

5 C'est dans ces années-là qu'il fréquente les salons de Hugo, de Nodier, de Deschamps.

Pourtant, même s'il privilégie le rire comme effet principal du grotesque alors que celui-ci chez Kayser crée l'étrangeté, Bakhtine admet l'existence d'une dimension satirique et tragique dans le grotesque moderne[6] ; il nomme ce grotesque-là « grotesque de chambre ». Le grotesque moderne suppose la solitude et l'isolement de l'individu ; il mène non plus à ce rire libérateur que Bakhtine fait valoir dans la tradition carnavalesque, mais au contraire à l'humour, qui est pour cet auteur un rire diminué, à l'ironie et au sarcasme, voire au rire satanique (Bakhtine 1970 : 47, Kajzer 2004 : 261), ce qui entraîne « la dégénérescence du principe comique [...] la perte de sa force régénératrice ». (Bakhtine 1970 : 48-50).

C'est cette dimension satirique et tragique pour Kayser, cette « dégénérescence du principe comique » pour Bakhtine, que l'on se propose d'étudier rapidement ici : le « violon démantibulé » de Bertrand, évoqué dans le titre de cet article, semble être un véritable emblème du grotesque[7], l'emblème[8] par conséquent de la désarticulation du réel qui est à l'œuvre dans le recueil. Le syntagme, tiré du « Départ pour le sabbat », un des poèmes de *Gaspard de la nuit*, (Bertrand 1980 : 103) exprime bien le côté bouffon, déstabilisant, voire inquiétant de sa poésie[9]. En réalité, dans les poèmes de Bertrand les choses sont souvent victimes de dysfonctionnements : tous les instruments, pour ne prendre que cet exemple-là, sont sinon des instruments démantibulés du moins des instruments désaccordés. Ils produisent une « symphonie discordante et ridicule » (Bertrand 1980 : 120), les sérénades se terminent en désastres, les cordes se cassent (Bertrand 1980 : 100). Ces dysfonctionnements sont en outre humiliants et dégradants : les sons émis par les instruments nobles ressemblent aux miaulements plutôt qu'à d'agréables concerts. Toutes les altérations de cette réalité devenue dérisoire et bouffonne sont un signe certain de l'étrangeté du monde, première marque du grotesque, tel que le conçoit Kayser, mais aussi Victor Hugo.

Cet effet d'étrangeté s'accompagne souvent d'un des traits qui apparentent particulièrement la poésie de Bertrand au phénomène du grotesque, à savoir l'association des contraires et même des termes inconciliables, le jeu des contrastes : de l'animé et de l'inanimé, ou du mécanique et de l'organique, de l'animal et de l'humain, de la beauté et de la laideur. Un exemple saisissant de ce jeu est présenté par le poème « Les Cinq doigts de la main ». Les personnages principaux en sont

6 Chez Kayser le grotesque et surtout identifié et réduit à ce grotesque moderne – des romantiques à nos jours.

7 Et alors que chez Bertrand le terme « grotesque » n'est utilisé qu'une seule fois, dans le poème « La Chanson du masque » pour désigner des personnages d'un bal masqué, pris dans le tourbillon du carnaval vénitien : « Marions nos mains, toi qui, monarque éphémère, ceins la couronne de papier doré, et vous, ses grotesques sujets, qui lui formez un cortège de vos manteaux de mille pièces, de vos barbes de filasse et de vos épées en bois. » (Bertrand 1980 : 196)

8 Emblème chez Bertrand, cela s'entend. C'est la gargouille des cathédrales gothiques qui est souvent désignée comme l'emblème du grotesque des âges plus lointains.

9 Le syntagme est d'ailleurs repris par un de ses admirateurs, Villiers de l'Isle Adam, qui dans une lettre à Mallarmé, à propos des poèmes en prose de ce dernier, déclare : « Jamais on n'a vu ni entendu sa pareille, et il faut absolument être au diapason du violon démantibulé de Louis Bertrand, pour saisir la profondeur de votre idée et le talent excellent de la composition. » (cité dans Bertrand 2000 : 987).

les cinq doigts qui sont en même temps une famille d'humains, un « gras cabaretier flamand », sa femme, une «... virago sèche comme une merluche, qui [...] soufflette sa servante dont elle est jalouse, et caresse la bouteille dont elle est amoureuse » et leurs enfants. (Bertrand 1980 : 96-97) Dans d'autres poèmes les humains subissent une véritable réification, comme dans « Messire Jean », où la reine est « aussi raide et plissée qu'un éventail » (Bertrand 1980 : 123) ou dans le « Départ pour le sabbat » où le rire et les pleurs du sorcier Maribas ressemblent aux geignements d' « un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé » (Bertrand 1980 : 103). À l'inverse, il se produit souvent une anthropomorphisation des choses et de la nature : une cornemuse, en se désenflant, « pleurnicha comme un marmot à qui on perce une dent. » (Bertrand 1980 : 170), alors que la lune a le « nez fait comme un carolus d'or ». (Bertrand 1980 : 142) C'est par ces images, du moins prosaïques sinon franchement bouffonnes, que s'opère donc le rabaissement : la dignité des personnages et des objets est amoindrie dans ces alliances inhabituelles.

Le rabaissement prosaïque s'opère souvent du fait que le corporel prend la place réservée au spirituel et à l'affectif : la faim tenaille le raffiné : «... la faim, logée dans mon *ventre*, y tire, - la bourrèle ! – une corde qui m'étrangle comme un pendu ! » (Bertrand 1980 : 117), le pet d'une mule provoque une fausse alerte chez les brigands (Bertrand 1980 : 192), et même une viole, instrument digne, lâche : « un *gargouillement burlesque* de lazzi et de roulades, comme si elle eût eu *au ventre une indigestion* de Comédie italienne » (Bertrand 1980 : 99). Ce sont les personnages de Commedia dell'Arte, qui peuplent d'ailleurs fréquemment les poèmes de Bertrand, ceux-là même qui incarnent aussi bien le mécanique face au vivant, que le masque et l'apparence face à l'être. Le rabaissement s'opère également par la présence de personnages marginaux : les gueux, les truands, les bohémiens, les lépreux défilent, comme plus tard chez Baudelaire, le successeur célèbre de Bertrand.

Il en va autrement des images, bien plus inquiétantes qui créent le trouble, puis l'épouvante. Certaines d'entre elles semblent affaiblir la raison du sujet lyrique : alors que les enseignes gémissent sous le coup du vent, (Bertrand 1980 : 113), dans « Le Clair de lune » la lune[10] a une face grimaçante et semble tirer au poète « la langue comme un pendu ! » (Bertrand 1980 : 142). Encore plus déroutant, dans « Le Nain » la vision d'un papillon qui abandonne dans le giron du poète sa « larve monstrueuse et difforme à face humaine » est pour lui source d'angoisse et d'effroi (Bertrand 1980 : 139). Dans le poème « Mon bisaïeul », les personnages des tapisseries eux-mêmes s'animent ; l'ancêtre du poète « marmotta des oraisons » tout en provoquant l'effroi de son descendant : « ses yeux étaient vides, bien qu'il parût lire » (Bertrand 1980 : 147). Toutes ces visions à mi-chemin entre le rêve et la réalité participent du « difforme et l'horrible », évoqué par Hugo.

---

[10] La lune est un personnage important dans le recueil tout entier ; dans « Le Fou », l'on rencontre une image plus poétique et bien moins troublante : elle « peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les collines, les prés et les bois ». (Bertrand 1980 : 137)

Enfin, comme cela a déjà été signalé, la figure du diable semble planer sur le recueil : rencontré par le poète dans un jardin public de Dijon, il lui confie le manuscrit de son propre livre, *Gaspard de la nuit*, puis disparaît à jamais. En réalité, le diable est par la suite omniprésent[11] : le trouble naît de la seule énonciation de son nom, de l'évocation de son existence, comme lorsque un jeune reclus dans un couvent s'amuse « à tracer des figures *diaboliques* sur les pages blanches […] et à farder d'une ocre *impie* les joues osseuses de cette tête de mort » (Bertrand 1980 : 183) ou lorsque les moines « chantent pouille au *diable* » (Bertrand 1980 : 119) ou encore lorsque des turlupins à l'heure tardive s'adressent à des Juifs : « Par ici, la cagoule du *diable* » (Bertrand 1980 : 110). La vie humaine elle-même semble régie par ce personnage : « ce jeu de la vie […] où le *diable*, pour en finir, râfle joueurs, dés et tapis vert. » (Bertrand 1980 : 217). Le diable apparaît notamment là où on s'y attend le moins. Une béguine est injuriée : « Le *diable* te tenaille, sorcière » (Bertrand 1980 : 114) alors qu'un prêtre cache sous son manteau la figure démoniaque ricanante[12]. Le sacré est dénigré et dégradé par le « représentant de la sainteté à l'envers. » (Bakhtine 1970 : 50) et le rire satanique retentit comme pour tenter de « maîtriser le démoniaque dans le monde. ». (Kajzer 2004 : 263)

En choisissant un genre marginal, sans lettres de noblesse, Bertrand semble plaider pour un art de la poésie *autre*. Loin du lyrisme idéaliste, sa poésie, dépourvue de pathétisme et sous le signe du grotesque de Callot, est une poésie en images. Ce grotesque-là est plus proche de la conception hugolienne et kayserienne que de celle, joyeuse et subversive, de Mikhaïl Bakhtine. Aussi bien par ses sujets que par les formes d'expression, dans la poésie bertrandienne la réalité se dérobe, le monde environnant est déstabilisé et tourné en dérision, alors que le sujet lyrique est fragilisé et le lyrisme lui-même miné ou du moins occulté.

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, traduit par Robel Andrée, Paris : Gallimard. (1965)

Baudelaire Charles (1980). *Œuvres complètes*, *Petits poèmes en prose*. Paris : Editions Robert Laffont.

Bertrand Aloysius (2000). *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poppenburg, Paris : Champion.

Bertrand, Aloysius (1980). *Gaspard de la nuit*, *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris : Gallimard.

[11] Il a en outre son « personnel » d'êtres inquiétants : Scarbo et d'autres nains, une ondine, une salamandre.

[12] « Et le diable, tapi dans la grand'manche de Padre Pugnaccio, ricana comme Polichinelle ! » (Bertrand 1980 : 195). Comme le montre l'exemple cité, le personnage du diable se double de celui d'une marionnette, personnage de Commedia del'Arte.

Bonenfant, Luc (2006) « Aloysius Bertrand. Les prismes historiques et grotesques du Moyen Age», *Etudes littéraires*, volume 37 numéro 2, Printemps 2006 : 64-74.
Hugo Victor (2001). Préface de *Cromwell*, Paris : Larousse/VUEF.
Kajzer Volfgang (2004). *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*, preveo s nemačkog Tomislav Bekić, Novi Sad : Svetovi (*DAS GROTESKE. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg, 1957 (2e édition, 1961).
Milner Max (1980). « Préface », in : *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot,* Paris : Gallimard : 7-57.
Murat Michel, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose
Vincent- Munnia Nathalie (1998). « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », *Sbornik Praci Filozoficke fakulty Brnenske Univerzity*, I, 19 : 45-55.

Tamara Valčić Bulić

“THE BROKEN VIOLIN” BY ALOYSIUS BERTRAND
OR ABOUT THE GROTESQUE IN POETRY

Summary

Gaspard of the Night :The Fantasies in the Manner of Rembrandt and Callot (1842) by Aloysius Bertrand (1807 – 1841) initiates the rich modern tradition of a prose poem. The relationship with the art of painting that the author himself openly refers to is here being analyzed from the point of view of grotesque. In addition to this, we will shortly remind ourselves of the main definitions of the grotesque phenomenon in literature, based on the works of Wolfgang Kayser and Mikhaïl Bakhtine in order to note the basic grotesque traits in the poems of *Gaspard of the Night*: the distortion of reality, the presence of scary characters and powerful contrasts, satanic laughter. In the end, we raise the question of the role of grotesque which seems to constantly undermine both lyrism and unity of style.

Key words: Bertrand, Callot, grotesque, « the broken violin »

RECHERCHES LINGUISTIQUES ET DIDACTIQUES

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Henri Boyer
Université Montpellier III, Laboratoire Dipralang-EA 739
henri.boyer@univ-montp3.fr UDK 81'246.2 :81'272(893)(494)(460.23)

PEUT-IL EXISTER UN BILINGUISME INSTITUTIONNEL NON-CONFLICTUEL ?

On souhaite avec ce texte réfléchir à la possibilité pour une situation de bilinguisme institutionnel de s'établir en neutralisant les effets d'une dynamique qui ne peut manquer d'être, ouvertement ou discrètement, modérément ou largement, diglossique et donc conflictuelle.

On observe qu'il existe des cas où des indices peuvent laisser penser qu'une telle réalité sociolinguistique équilibrée est tenable sur la longue durée, mais on s'attache surtout à montrer que si cette possibilté existe c'est dans le cadre d'une politique linguistique énergique et globale sur le plan sociétal qui vise à garantir de manière volontariste l'équité communicationnelle des deux langues en présence.

Mots-clés : Sociolinguistique, Bilinguisme institutionnel, Diglossie, Politique linguistique, Paraguay, Suisse, Catalogne (Espagne)

On propose ici une réflexion à propos de l'existence et de la pérennisation possibles d'une configuration sociolinguistique dans laquelle deux langues seraient employées officiellement au sein de la même société dans l'ensemble des domaines de la communication. Considérer comme possible et tenable un tel état des usages sociolinguistiques dans le même territoire sociétal, sans conflit, ce serait parier sur l'efficacité d'une gestion collective et au quotidien des langues en présence qui neutraliserait sans trop de heurts la « compétition » (Martinet 1969) entre les langues, qui semble inéluctable.

1 . Ce serait en particulier apporter un démenti à la modélisation proposée dans les années 70 du 20[e] siècle par les sociolinguistiques « périphériques » (catalans et occitan) comme alternative *théorique* et *pratique* (selon les termes de Robert Lafont) aux modélisations proposées par la sociolinguistique nord-américaine.

On peut associer les propositions de Ferguson et Fishman dans une même modélisation (Ferguson 1959, Fishman 1971) : même si la *diglossie* selon Ferguson se situe entre deux *variétés:* l'une *haute (High)*, réservée à l'écrit, l'enseignement, la religion… l'autre *basse (Low),* essentiellement utilisée à l'oral, de la même langue (par ex. arabe classique/arabe dialectal) et si Fishman élargit la diglossie à la distribution fonctionnelle des emplois de deux *langues* au sein d'une même communauté (l'espagnol et le guarani au Paraguay par ex), la notion de *prestige* est associée au seul usage de la variété ou de la langue *haute*. La situation de *diglossie* est considérée dans cette modélisation comme une situation consensuelle où la complémentarité des fonctions sociales de deux langues ou de deux variétés de la même langue en présence garantit la stabilité du système.

La modélisation de l'école catalano-occitane de sociolinguistique (dite aussi « des chercheurs natifs ») s'oppose à plusieurs titres, aussi bien à la modélisation de Ferguson-Fishman qu'à celle des sociolinguistes suisses. Ce modèle constitue une rupture (en même temps qu'une sorte de retour aux sources) en matière de traitement des situations de *diglossie*. En effet, ces sociolinguistes «périphériques» proposent une analyse approfondie des configurations linguistiques dans lesquelles ils sont immergés, une analyse faisant toute sa place aux *idéologies*, aux *représentations* (en particulier aux *stéréotypes*), aux *attitudes* qui sont partie prenante d'une configuration plurilingue donnée. A cet égard, les sociolinguistes catalans et occitans considèrent que s'il y a diglossie, il y a forcément concurrence, compétition et en définitive *conflit.* Cette modélisation nait de situations concrètes vécues en territoire catalanophone en Espagne et dans l'espace occitan en France: la *diglossie* analysée n'est ni équilibrée ni stable; son moteur est le *conflit* entre une *langue dominante* et une *langue dominée*. Et s'il y a *conflit* il y a *dilemme* : ou bien la langue dominante poursuit sa domination et dans ce cas elle se substituera plus ou moins lentement mais sûrement à la langue dominée ou bien la communauté dominée va résister à cette dynamique de « mort » et lutter (par l'action militante mais aussi grâce à une *politique linguistique* institutionnelle) pour un développement *normal* des usages sociaux de la langue dominée (*normalisation*). Cependant, pour que la langue dominée soit normalisée, pour qu'elle soit une langue de plein exercice, il faut au préalable qu'elle soit *normativisée*, c'est-à-dire que les membres de la communauté aient accepté une codification, le choix d'un standard, qui permettent à cette langue d'être écrite, enseignée et d´être utilisée dans les médias. Sans *normativisation* il n'y a pas de *normalisation* possible.

L'un des apports majeurs de cette modélisation, c'est d'avoir insisté sur l'importance des *mythes, préjugés*, *attitudes* (Aracil 1982, Ninyoles 1971 et 1976, Gardy et Lafont 1981, Boyer 1991, Lafont 1997) c'est-à-dire de ce qu'on peut appeler l'*imaginaire communautaire* de la/des langues en présence. Ainsi la représentation de la langue A (*dominante*) présente un contenu nettement positif (langue de plein exercice sociétal, langue de la modernité, du progrès scientifique, technologique ...et

de l'ascension sociale). Quant à la langue B (*dominée*), elle est l'objet d'un *stéréotypage ambivalent*: langue des racines, du cœur, de la nature mais aussi de la ruralité, de l'inculture …et du passé.. D'où les *attitudes* générées par une telle dualité socio-cognitive, tout aussi paradoxales : sublimation, idéalisation, fétichisation mais aussi stigmatisation, auto-dénigrement, culpabilité. D'où en aval les *opinions* qui s 'expriment au travers de *discours épilinguistiques* contradictoires (parfois d'authentiques éloges funèbres) dont le solde est négatif pour la langue B (la coercition fait son œuvre) et des *comportements* qui peuvent être interprétés comme des compensations dérisoires, une sorte d' « accompagnement thérapeutique » de la *substitution*, de l'ordre du folklore passéiste ou d'une célébration purement symbolique. Mais le principal comportement induit, celui qui compte, c'est la non-transmission familiale de la langue B : cette non-transmission intergénérationnelle est évidemment le repère majeur d'une substitution en cours. [1]:

Ainsi, l'espace occitan, victime d'un arrêt massif de transmission inter-générationnelle des dialectes d'oc au moins depuis le milieu du XXème siècle (voir par exemple Héran, Fillon, Deprez 2002) se trouve dans une phase de dislocation avancée, où la langue occitane héritée n'est plus présente qu'en « lambeaux » (Gardy 1985) et «sous la forme de rituels langagiers attachés à des occasions communautaires fixées par tradition» (Lafont 1980: 1981)[2].

2. Ce serait par ailleurs imaginer que dans une situation (idéale) de coexistence pacifique de deux langues dans le même espace communautaire, l'imaginaire sociolinguistique collectif ne serait habité d'aucun conflit de *représentations* (ou si peu…) et donc que la dynamique de ces mêmes représentations serait parfaitement équilibrée et faciliterait un égal usage *communicatif* et *identitaire* des deux langues en présence. A ma connaissance on ne peut convoquer que de très rares cas à l'appui d'une telle vision optimiste, et encore avec quelques réserves.

2.1. Le cas du Paraguay, où le guarani, langue amérindienne, en relation diglossique avec le castillan est un cas particulièrement intéressant, abordé du reste par la littérature du domaine (voir par exemple Fishman 1971). Le pays, proclamé aujourd'hui officiellement bilingue et multiculturel (depuis la Constitution de 1992) présente en effet des caractéristiques sociolinguistiques qui pourraient laisser penser que la diglossie y est

[1] Bien entendu, la compréhension de l'*idéologisation de la diglossie* et le diagnostic de substitution plus ou moins avancée ne sont pas pour la sociolinguistique catalano-occitane une fin en soi. Ils sont le point de départ d'une démarche militante, volontariste, de *contestation collective du conflit diglossique*. Certes c'est la communauté linguistique qui a le dernier mot, mais pour des sociolinguistes impliqués, la sociolinguistique est une arme de désaliénation d'abord, de mobilisation ensuite en faveur de la *normalisation* de la langue jusqu'alors dominée.

[2] Dans cette évolution de la situation linguistique, précisément, l'idéologie diglossique a pris toute sa part, une idéologie, on le sait, dont le promoteur principal n'est autre que l'institution du français dans sa composante scolaire d'abord, puis médiatique. L'idéologisation de la diglossie, comme construction représentationnelle à objectif coercitif (et auto-légitimée) a opéré (de manière irrégulière mais continue) tout au long du XXème siècle.

plus conforme au modèle « classique » fergussonien qu'au modèle occitano-catalan (Ferguson 1959, Jardel 1982, Boyer 1991) avec 59,2% de foyers où le guarani est langue usuelle, pourcentage supérieur à celui des foyers où c'est le castillan qui est usuel (37,2%); 94,9% de la population du pays parlant les deux langues (Corvalán 2006 : 15-16). C'est dire si la configuration linguistique en question, du point de vue des répertoires et des usages, est atypique au sein de l'ensemble de l'hispanophonie latino-américaine, où la langue du colonisateur, l'espagnol, est généralement dominante, voire exclusive. Une telle configuration, où le guarani a pu être qualifié de *dominant et dominé* (Melià, 1988,1997), est en pleine évolution avec la mise en œuvre d'une Réforme Educative ayant pour but de promouvoir l'Education Bilingue dans tout le pays. Certes, aucune loi linguistique n'a encore vu le jour, mais des avant-projets ont été rédigés et c'est une question débattue au sein d'un abondant discours épilinguistique. Cependant, malgré tous les indices d'une rupture avec une longue période de minorisation au cours de laquelle le guarani était clairement exclu de l'école, on peut se demander si l'*attitude ambivalente* à l'égard du guarani : symbole célébré d'unité nationale, mais marginalisé (L. Manrique Castañeda cité dans Melià 1988,1997) appartient désormais effectivement au passé. En effet, ma propre observation et les témoignages recueillis au cours de deux séjours d'études (à un an d'intervalle) m'incitent à penser que le stéréotypage ambivalent dont a été victime le guarani, comme langue dominée, n'a pas vraiment disparu, même s'il est sûrement concurrencé par une construction plus complexifiante, beaucoup plus de l'ordre de la représentation que du stéréotype. C'est ce que semblent indiquer du reste les résultats d'une enquête à propos des perceptions du guarani par ses propres usagers, enquête certes officielle (elle est publiée par les soins du Ministère de l'Education et de la Culture) mais qui présente toutes les garanties méthodologiques de sérieux (Penner coord.2001). Les opinions recueillies font état, entre autres, de l'*utilité* du guarani comme moyen de communication effectif et général mais aussi du point de vue social (procurant des avantages dans diverses situations) même si c'est dans la sphère familiale et grégaire qu'il est le plus étendu. Ces mêmes opinions expriment une valorisation, l'idée que l'étranger admire la langue des Paraguayens, langue de la nation paraguayenne, que ces derniers se doivent de parler. Par ailleurs une forte proportion (près de 50%) des enquêtés considèrent que le guarani peut très bien être parlé par ses usagers à l'extérieur de son espace naturel. Si cette image l'emporte au sein de la communauté il n'est pas douteux que le guarani sera plus à même de devenir effectivement la langue officielle qu'il est de droit. Néanmoins, le caractère conflictuel de la diglossie paraguayenne est encore patent.

2.2. On peut citer également le cas de la Suisse alémanique, cas, on le sait, traité par Ferguson (Ferguson 1959). La diglossie alémanique, qualifiée de *médiale*, entre les dialectes (*schwyzertütsch*) et l'allemand standard (*schriftdeutsch*), est originale en

ce sens qu'elle ne semble manifester aucun rapport de dominance et donc que toute dimension conflictuelle en est (provisoirement ?) absente[33]

G.Lüdi, à la différence de Ferguson (Lüdi 1997 : 89) considère qu' « il n'y a […] aucune différence de prestige entre les deux variétés [en présence]. La *diglossie médiale* observée correspond à une complémentarité fonctionnelle consensuelle. » Cependant, Lüdi ajoute : « cela ne signifie pas, cependant, qu'on ne trouve pas de modifications dans la répartition des deux idiomes – en gros en faveur du Schwyzertütsch - : consensualité et dynamisme ne s'excluent nullement. » : c'est donc en définitive la longue durée qui dira si la configuration en question était ou non porteuse de conflit […] dans ce cas en faveur de la variété dialectale? Car selon un autre observateur (Wüest 1992 : 132) « les dialectes se portent fort bien en Suisse alémanique face à l'allemand standard et ne paraissent nullement menacés de disparaître. Bien plus, beaucoup de Suisses – allemands ne considèrent pas seulement que l'état de diglossie ne les désavantage pas, ils considèrent même leur diglossie comme un avantage». Et l'on observe du reste aujourd'hui un usage écrit du dialecte en publicité et chez les jeunes, dans les SMS ou les mels. Le dialecte est par ailleurs utilisé à la radio et présent à la télévision[44]. (Alén Garabato, Boyer, Brohy 2008).

Et il n'y a manifestement pas trace en Suisse alémanique de stéréotypage ambivalent : la représentation du /des dialecte(s) n'est pas celle d'une langue dominée, minorée, pas plus que celle de l'allemand standard d'une langue dominante. Et tant qu'aucune standardisation ne viendra conforter la vitalité des variétés dialectales, la diglossie médiale devrait se maintenir en l'état, sans qu'une idéologisation ne vienne appuyer une dynamique conflictuelle.

3. Cependant, et le cas du Paraguay en témoigne d'une certaine façon, dans la plupart des cas où deux langues coexistent (officiellement) dans la même société, il s'agit bien d'une coexistence problématique et d'un contact inégalitaire, d'une configuration sociolinguistique dans laquelle une des deux langues subit une domination plus ou moins ancienne qui a provoqué sa *minoration*, c'est-à-dire l'effacement de bon nombre de ses prorogatives communicationnelles au profit de l'autre langue, imposée, dominante. La question essentielle est alors celle de la gestion de cette situation. Si l'on suit la sociolinguistique périphérique, on sait que la seule riposte possible pour renverser la situation de domination c'est la résistance des usagers, guidée par l'implication des sociolinguistes, qui doit reconquérir les prérogatives perdues. Mais c'est seulement une *politique linguistique* institutionnelle (certes s'appuyant si possible sur une lutte « à la base ») vigoureuse, volontariste, qui peut conduire à l'arrêt du processus de *substitution* au travers d'une *normalisation* des usagers de la langue dominée dans tous les secteurs de l'actualité langagière, et pas uniquement l'école.

3 Ce qui n'est évidemment pas le cas sur le plan de la configuration macro-linguistique suisse (voir Peter Cichon dans Boyer éd. 1997).

4 Je remercie Claudine Brohy pour les précisions qu'elle m'a fournies sur cette situation diglossique.

C’est à ce prix, et à ce prix seul dans ce cas: celui d’un interventionnisme glottopolitique résolu, qu’un bilinguisme social officiel peut être mis en place sans trop de heurts (et encore, les risques de conflit ne sont jamais totalement absents). L’exemple que les sociolinguistes spécialistes des politiques linguistiques (en particulier Fishman 1991 qui le compare à ceux du français au Québec et de l’hébreu en Israël) est celui du catalan dans la Communauté Autonome de la Catalogne en Espagne que la politique officielle de la *Generalitat* (gouvernement autonome) a su mener avec fermeté et discernement depuis trois décennies. Il montre qu’une inversion de tendance en matière de bilinguisme originellement diglossique est possible grâce à la mise en œuvre d’une politique et d’une planification linguistiques efficaces. Mais il montre aussi les limites d’un tel rééquilibrage : il n’est possible qu’autant que l’intervention glottopolitique vigoureuse (dont il faut assumer politiquement le coût) se prolongera avec la même détermination. La moindre faiblesse aurait pour résultat de relancer pleinement la dynamique diglossique, car la situation du catalan comme langue *minoritaire* dans l’Etat espagnol (et pas encore guéri de la longue *minoration* dont il a été victime) reste forcément précaire, comme le sont en Europe et partout dans le monde les situations des très nombreuses « petites » langues que pour la plupart la mondialisation linguistique menace à moyen terme de disparition.

BIBLIOGRAPHIE

ALEN GARABATO C., BOYER H. BROHY C. (2008), « Représentations et diglossie. Imaginaire communautaire et représentations sociolinguistiques », *Précis du plurilinguisme et du pluriculturalisme,* sous la direction de Geneviève Zarate, Danielle Lévy, Claire Kramsch,

ARACIL Ll. V. (1982), *Papers de sociolingüística,* Barcelona, Edicions de la Magrana

BOYER H. (1991), *Langues en conflit*. Paris, L’Harmattan.

BOYER H. (2003), *De l’autre côté du discours. Recherches sur le fonctionnement des représentations communautaires,* Paris, L’Harmattan.

BOYER H. (2005), «Représentations linguistiques et idéologisation des conflits diglossiques» dans *Images et dynamiques de la langue*, textes présentés et coordonnés par L. Jagueneau, Paris, L’Harmattan

BOYER H. (2008), *Langue et identité. Sur le nationalisme linguistique*, Limoges, Lambert-Lucas

BOYER H. éd. (1997), *Plurilinguisme : « contact » ou « conflit » de langues ?* Paris, L’Harmattan.

BOYER H. et GARDY Ph. Coord (2001), Dix *siècles d’usages et d’images de l’occitan*, Paris, L’Harmattan.

BOYER H. - Chr. LAGARDE éds. (2002), *L’Espagne et ses langues. Un modèle écolinguistique?,* L’Harmattan, Paris

CORVALAN G. (2006), *Las políticas lingüísticas del Paraguay : rol del Estado*, Asunción, CONEC.

FERGUSON Ch. A. (1959) « Diglossia », *Word,* XV.

FISHMAN J. (1971), *Sociolinguistique*, Bruxelles et Paris, Nathan et Labor.

FISHMAN J.A. (1991), *Reversing Language Shift. Theorical and empirical Foundations of Assistance to Threatened Languages*, Cleveland-Filadelfia-Adelaïde,Multilingual Matters, Ltd.

GARDY Ph, LAFONT R. (1981), «La diglossie comme conflit: l'exemple occitan», *Langages* 61.

GARDY Ph. (1985), « Langue(s), non-langue(s), lambeaux de langue(s), norme », *Problèmes de glottopolitique, Cahiers de Linguistique sociale* 7, Université de Rouen.

HERAN F., FILHON A., DEPREZ Ch. (2002), « La dynamique des langues en France au fil du XX[e] siècle ». *Populations et Sociétés*, 376.

JARDEL J.-P. (1982), « Le concept de "diglossie" de Psichari à Ferguson»., *Lengas*, 11.

LAFONT (1997) , *Quarante ans de sociolinguistique à la périphérie*, Paris, L'Harmattan.

LAFONT R. (1971), « Un problème de culpabilité sociologique : la diglossie franco-occitane », *Langue française* 9.

LAFONT R. (1979), « La diglossie en pays occitan, ou le réel occulté », *Bildung und Ausbildung in der Romania,* München, Wilhelm Fink Verlag.

LÜDI G. (1997), « Un modèle consensuel de la diglossie ? », dans : *Les langues et leurs images*, textes réunis et présentés par M. Matthey, Neuchâtel, IRDP.

MARTINET A. (1969), *Le français sans fard*, Paris, PUF

MELIA B. (1988, 1997), « El guarani dominante y dominado », dans B. Melià , *Una nación, dos culturas*, Asunción, CEPAG.

NINYOLES R.L. (1969), *Conflicte lingüístic Valencià*, Barcelona, Edicions 62.

NINYOLES R.L. (1971), *Idioma i prejudici*, Valencia, Eliseu Climent

NINYOLES R.L. (1976), « Idéologies didlossiques et assimilation», dans *Diglossie et Littérature,* sous la direction de H. Giordan et A. Ricard, Bordeaux-Talence, Maison des Sciences de l'Homme.

Paris, Éditions des archives contemporaines.

PENNER H. coord. (2001), *El guarani mirado por sus hablantes*, Asunción, Ministerio de Educación y Cultura.

VALLVERDU F. (1980), *Aproximació crítica a la sociolingüística catalana*, Barcelona, Edicions 62.

WÜEST J. (1992), « Deux cas de diglossie : Occitanie et Suisse alémanique, *Actes de l'Université d'été 1991*, réunis par A. Lobier, Nîmes, MARPOC-IEO 30

WÜEST, J. (1993): « Le suisse alémanique: un cas type de diglossie? » dans: Bulletin CILA, 58, 169-177.

Henri Boyer

CAN AN INSTITUTIONAL NON-ANTAGONISTIC BILINGUALISM EXIST?

Summary

In this paper we present and analyse a sociolinguistic model of the so called "institutional bilingualism". We demonstrate why this from of dynamic glotto -political intervention is the most effective solution for the linguistic and ideological problems related to the phenomenon of diglossia, usually accompanied by extreme inequality of social classes. It should be noted that diglossia is not only a sociolinguistic but also a potentially dangerous political phenomenon that can produce animosity and conflicts.

Thus the optimal language policy should focus on the development of various communicative functions of both languages spoken in a particular society and on the promotion of their official and practical equality.

Key words **:** Sociolinguistics, institutional Bilingualism, Diglossia, Language policy, Paraguay, Switzerland, Catalonia (Spain)

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Mihailo Popović
Faculté de philologie de Belgrade
mihailopopovic@eunet.rs

UDK 811.133.1.'367.625

LA PRÉDICABILITÉ DES MOTS CONSTRUITS : LE CAS DU PRÉFIXE RE-

Dans cet article, en comparant le comportement sémantique et syntaxique du verbe simple et du verbe préfixé, nous examinons pour les verbes en *re-* les propriétés qui orientent leur interprétation. Nous prenons en considération les éléments suivants : 1° Le sémantisme du verbe de la base, 2° La lecture événementielle et la lecture dispositionnelle, 3° La polysémie de la base, et 4° La polysémie du préfixe. Une forme préfixée est prédictible tant qu'elle conserve le sens de la base, quelle que soit la valeur du préfixe. Mais, un développement sémantique ultérieur peut modifier son rapport avec la forme simple.

Mots-clés : préfixe re-, itération, retour, modification, intensification, interprétation, verbe préfixé, verbe simple, polysémie, prédicabilité.

Le problème de l'identification et de l'interprétation du prefixe *re-* (*ré-, r-*)[1] a été discuté sous divers aspects dans de nombreux travaux. Nous essaierons de dégager parmi les multiples effets de sens de ce préfixe ses valeurs sémantiques principales et de voir quels facteurs orientent son interprétation. Nous nous limiterons aux dérivés verbaux qui sont de loin les plus nombreux et qui sont le plus souvent la base des dérivés nominaux et adjectivaux.

D'après leur structure morphologique, les mots peuvent être classés dans trois catégories (Corbin, 1987) :

1) Les mots construits : *redire*.

2) Les mots complexes non construits : *regarder*.

3) Les mots non construits : *restaurer*.

Ce classement repose sur la transparence, à la fois morphologique et sémantique, de tous les segments du mot. Dans le premier cas, l'on identifie les morphèmes *re-* et *dire* dans l'opposition *redire – dire*. Dans *regarder*, on peut isoler un préfixe, *re-* et une base, *garder*, mais sur le plan synchronique, l'on ne voit aucun lien sémantique entre le mot complexe et le mot simple (*garder*). Et enfin, dans *restaurer*, la syl-

[1] Dans la suite du texte, nous utiliserons le signe RE- qui désigne les trois allomorphes du préfixe (*redire, réunir, rappeler*).

labe initiale ressemble à un préfixe, mais la base n'est pas identifiable, et ce mot est considéré comme constitué d'un seul morphème. Donc, trois éléments entrent dans la définition du mot construit : un affixe et une base reconnaissables au niveau morphologique et au niveau sémantique et leur association stable dans le lexème complexe (ce que nous trouvons dans le cas de *redire*, mais pas dans celui de *regarder*).

Mais, comme le remarque Pierre Jalenques (2002 : 78), la frontière entre le premier et le deuxième groupe n'est pas bien tranchée et il s'agit plutôt d'une gradation continue dans l'écart entre le sens le plus fréquent et le sens complètement opaque.

D. Corbin considère ces écarts à l'intérieur de la catégorie des mots construits comme des irrégularités de différents types, certaines relevant des faits extérieurs à la morphologie dérivationnelle et d'autres susceptibles d'être expliquées par des principes de l'analyse dérivationnelle (« irrégularités de façade »).

Jalenques propose le terme « emploi idiomatique » du préfixe pour les mots complexes non construits. Il remarque que le même mot peut avoir les deux types d'emploi :

Emploi non idiomatique : *Paul est ressorti avec Marie*.

Emploi idiomatique : *Ce jaune ressort bien sur le bleu*.

A l'encontre de D. Corbin, qui considère que les mots construits et les mots complexes non construits constituent des ensambles disjoints, P. Jalenques, dans le cas du préfixe RE-, voit des ensembles superposés et conclue que « outre une absence de frontière nette entre les différents cas de figure, la stratification des données ne peut plus concerner les mots globalement, mais ne peut concerner que leurs emplois » (2002 : 79).

Le problème de la définition du sens du préfixe RE- provient de sa polysémie très développée. Quoique perçu le plus communément comme apportant une information de l'itérativité (V_{RE} = V de nouveau)[2], ce préfixe a des emplois très diversifiés.

L'on estime généralement que les différentes valeurs sémantiques du préfixe RE- pourraient être réduites à trois principales[3] :

1) Itération :

Nous reparlerons de ce problème demain. (Nous en avons déjà parlé).

2) Retour :

Il a pêché un poisson et il l'a rejeté dans l'eau. (Le poisson est retourné dans son milieu).

3) Modification :

Il a été obligé de refaire le dernier chapitre de son livre. (Il l'a fait d'une autre manière).

Le sème commun à tous ces sens est « de nouveau » : 1) Nous en parlerons de nouveau, 2) Le poisson est de nouveau dans l'eau, 3) Il l'a fait de nouveau en y apportant d'importantes modifications.

Mais l'on remarque qu'il existe des emplois du préfixe RE- qui ne peuvent pas être classés dans ces trois valeurs sémantiques. Par exemple, quand on dit :

---

2 Au point que bien souvent les dictionnaires ne prennent pas la peine de noter toutes ses réalisations.

3 V. Jalenques (2002 : 81).

Paul s'est mis à rechercher la solution du problème.

cela n'implique pas que l'action de *chercher* se répète, et encore moins qu'il y a une idée de retour ou de modification. L'ajout sémantique par rapport à *chercher* est que l'action du verbe est faite de façon systématique ou insistante. De même,

La neige recouvre le jardin.

ne présuppose pas l'itération, mais le fait que la totalité de la surface est couverte par la neige.

On pourrait donc conclure que le préfixe RE- sert aussi à présenter le sens de la base comme intensifié. Le lien avec la valeur itérative est évident : plus l'on répète une action, plus elle paraît intensive. *Relire un manuscrit* ne signifie pas seulement le lire plusieurs fois, mais le lire avec une attention soutenue.

Le lien avec la valeur de modification est aussi clair. A force de *passer* et *repasser* le fer sur un tissu, on en modifie la surface. La préfixation dans ce cas ne modifie pas un sens de la base, mais crée un nouveau sémème: on peut *passer et repasser la main sur son front, passer et repasser un chiffon sur les meubles*, mais on doit dire *repasser une chemise* (par rapport à *passer une chemise, repasser une chemise* est un verbe complexe non construit).

Il arrive que le RE- intensif élimine la forme simple, comme c'est le cas du verbe *remercier* qui a remplacé *mercier* de l'ancien français, ou *remplacer* au lieu de l'ancien *emplacer*.

Dans d'autres cas la différence entre la forme préfixée et la forme simple ne paraît pas très grande : *La servitude abaisse / rabaisse les hommes, Elle leva / releva la tête*.

Un même verbe peut contenir ces quatre valeurs sémantiques, par exemple, *retourner* :

Tiens! une lettre [...] Il la tourne, la retourne, la parcourt du bout des yeux sans comprendre, la repousse dans le tiroir[4]. (Itération).

L'éditeur lui avait retourné le manuscrit. (Retour).

Il a su retourner la situation en sa faveur. (Modification).

Paul retournait cette question dans tous les sens. (Intensité ; il l'examinait longtemps et sous tous les aspects)[5].

Nous allons maintenant essayer d'identifier les facteurs dont dépend l'interprétation des verbes en RE-.

I. LE SÉMANTISME DU VERBE DE LA BASE

Certains verbes, par leur sémantisme même, ne se prêtent pas à une modification itérative. C'est pourquoi il existe des verbes qui ne peuvent pas avoir de forme en RE-.

---

4 A. Daudet, *Quarante ans de Paris*, in *GR* (*Le Grand Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* 9 vol., Paris, Le Robert, 1986 ; version CD-ROM, 1992).

5 Cf. « L'étudiant retournait dans sa tête des idées contradictoires. », Aragon, *Les Beaux Quartiers*, in *TLF* (*Trésor de la langue française*, 16 vol., Paris, Gallimard, 1971 – 1994 ; version CD-ROM, CNRS Editions, 2004).

Paul sait la vérité. vs **Paul resait la vérité.*

Savoir implique une une faculté stable de l'esprit et non pas une activité mentale. Or, le préfixe RE- exprime le retour à un point initial et présuppose un état contraire du verbe de base (*retrouver* présuppose *avoir perdu*, *raccrocher* présuppose *avoir décroché*). C'est pourquoi *reconnaître* devrait être considéré comme un mot complexe non construit. Les verbes exprimant une activité mentale (acquérir une connaissance), comme *apprendre* ou *découvrir*, ont tout naturellement une forme en RE-. L'état contraire d'*avoir oublié* est exprimé par le verbe *se rappeler*. D'autres verbes qui désignent un état, n'ont pas de forme en *re-* : *être, exister, demeurer, subsister…* (mais non *devenir*, qui implique le changement).

Il y a des verbes qui sont semelfactifs par nature, parce qu'ils désignent des procès qui ne peuvent pas se répéter.

La bombe a explosé. vs **La bombe a réexplosé*.

La vitre a éclaté. vs **La vitre a rééclaté*.

L'adjonction du préfixe à ces verbes[6] selectionne automatiquement une interprétation métaphorique :

On mettait de nouveau sa patience à bout. Il réexplosa.

Elle rééclata en sanglots.

C'est pourquoi la lecture de certains de ces verbes préfixés par RE- est forcément métaphorique :

Il naît plus de filles que de garçons. vs **Il renaît plus de filles que de garçons*.

Tandis que le sens métaphorique est tout à fait courant :

Je me sens renaître dans ce magnifique paysage[7].

Le sens métaphorique de *renaître* paraît plus naturel que celui de *remourir*. En effet, les dictionnaires n'ont pas d'entrée spéciale pour ce verbe, bien qu'il soit attesté[8].

De même :

Il a vécu 95 ans. vs **Il a revécu 95 ans*. Mais :

Il a commencé à revivre depuis qu'il a cessé de boire.

Les verbes transitifs dont l'action détruit l'objet (*anéantir, briser, brûler, casser, effacer, tuer…*) sont aussi incompatibles avec le préfixe RE- :

Paul a cassé le vase vs *?* Paul a recassé le vase*. (Si le vase est cassé, il ne peut pas l'être une nouvelle fois).

L'emploi éventuel du préfixe conduit vers une interprétation figurée :

---

[6] Les dictionnaires ne notent pas les verbes *réexploser* et *rééclater*. Néanmoins, leur emploi ne paraît pas impossible.

[7] Cf. Nicodème lui dit : «Comment un homme, quand il est âgé, peut-il renaître? Peut-il entrer une seconde fois dans le sein de sa mère pour renaître?», *Bible*, Évangile selon saint Jean, III, 4 et 5. in *GR*.

[8] « Voilà ce qui est de décroître. Il faut remourir tous les jours. Tomber, ce n'est rien, c'est la fournaise. Décroître c'est le petit feu. », Hugo, *Travaill. mer*, in *TLF* sous l'entrée *Re-*. « Renaître sans savoir et sans se reconnaître, Ce serait remourir, Seigneur, et non renaître! », Lamartine, *Jocelyn*, in *GR*, sous l'entrée *renaître*.

Paul a brûlé la lettre d'Annie. vs **Paul a rebrûlé la lettre d'Annie*. Mais :

Paul a rebrûlé la consigne.

Ravaillac a assassiné Henri IV. vs **Ravaillac a réassassiné Henri IV*. Mais :

Vous réassassinerez votre victime par un grand article dans le journal hebdomadaire[9].

Ces verbes dont l'action modifie profondément l'objet ont très rarement une forme en RE-, bien que certains contextes permettent l'interprétation itérative. Au lieu de dire :

?Paul a recassé un vase. (forcément un autre vase), on dira plutôt :

Paul a encore / de nouveau cassé un vase.

Il en est autrement avec les verbes qui permettent que l'action se répète sur le même objet, par exemple :

Paul a repeint la porte de sa maison (on peut toujours appliquer une nouvelle couche de peinture).

Paul a relu la lettre d'Annie.

Il faudrait remarquer le rôle du déterminant du SN objet direct. L'action du verbe simple sur son objet peut être envisagée comme unique ou comme susceptible de se répéter. Le déterminant devant l'objet peut donner des informations sur la nature du procès verbal.

Si l'on prend l'exemple :

Le lendemain, Paul a coupé l'arbre qui se trouvait devant sa fenêtre. vs **Le lendemain, Paul a recoupé l'arbre qui se trouvait devant sa fenêtre*.

La lecture itérative n'est pas possible, puisque on ne peut pas couper une nouvelle fois le même arbre.

Mais la lecture itérative est tout a fait possible dans le contexte :

Vous avez encore faim ? Je vais vous recouper du pain[10]. / *Je vais vous recouper une tranche de jambon*.

Comme une même action ne peut pas être réalisée sur le même objet, un déterminant défini ne permet pas la lecture itérative, puisqu'il focalise l'action sur le même objet, à cause de ses propriétés anaphoriques, tandis qu'un déterminant indéfini rend possible l'interprétation itérative.

Dans d'autres cas, c'est la valeur de modification qui ressort :

Cette veste est mal coupée, il faut la recouper.

Il a recoupé son vin.

Ou bien :

On a vidé la bouteille. vs **On a revidé la bouteille*.

Mais avec un atricle undéfini : *On a revidé une bouteille.*

---

[9] Balzac, *Illusions perdues*, in *TLF* sous l'entrée *Re-*.

[10] Cf. « Et le silence recommença, infini, tandis que, machinalement, il se recoupait du pain, mangeant toujours. » Zola, *Débâcle*, in *TLF*.

La langue parlée est beaucoup plus tolérante pour l'emploi des formes préfixées ; en français un peu plus soigné, on dirait : *On a vidé une autre bouteille*.

II. LECTURE ÉVÉNEMENTIELLE ET LECTURE DISPOSITIONNELLE.

En principe, si le verbe de base permet une double lecture, le verbe préfixé aura la même propriété.

Paul fume peut être interprété comme *Paul est en train de fumer* ou *Paul a l'habitude de fumer*.

La forme en RE- sans complément d'objet aura une lecture dispositionnelle :

Paul a refumé.

Il reboit.

On présuppose une interruption du procès et la reprise de l'activité (*Paul avait arrêté de fumer, Il avait cessé de boire*).

La présence d'un complément d'objet direct semble favoriser la lecture événementielle :

J'ai envie de refumer une cigarette.

Je reboirais volontiers un petit verre de cette vieille fine.

Mais le complément d'objet n'empêche pas nécessairement l'expression de la reprise d'une habitude ; il peut avoir seulement un rôle restrictif :

Paul refume des brunes. (Il avait arrêté de fumer du tabac brun).

Il reboit du vin. (Il avait cessé de boire du vin).

Ces deux lectures sont possibles avec les verbes exprimant des procès susceptibles d'interruption. Prenons le verbe *remanger*. L'emploi absolu paraît anormal, parce que dans l'énoncé **?Paul remange* on présuppose qu'il avait cessé de manger, ce qui est impossible, l'activité de *manger* n'étant pas considérée comme une habitude dont on peut se passer. Donc, il ne peut pas y avoir de lecture dispositionnelle. Mais avec un objet, la lecture est événementielle :

Le matin, ils mangeaient des bonnes pommes de terre avec du veau dans son jus, et, le soir, ils remangeaient du veau froid avec de la salade huilée et juteuse[11].

Paul travaille permet les deux lectures : 1° Il n'est pas au chômage ni à la retraite ni en vacances, 2° Il est en train de travailler.

Retravailler en emploi intransitif, sans complément, privilégie la lecture dispositionnelle :

Paul retravaille est en premier lieu interprété : il a repris l'activité de travailler (on a présupposé qu'il l'avait interrompue).

Un complément circonstanciel rend possible la lecture événementielle :

Pauvre Marie ! Il lui faut retravailler pour l'examen d'octobre[12].

Il m'a suffi de retravailler quelques heures pour me rappeler toutes les conjugaisons latines.

[11] J. Renard, *Journal, 1895*, in *TLF*.

[12] Colette, *Claudine à l'école*, in *TLF*.

Un complément d'objet direct fait ressortir la valeur de modification :

Paul doit retravailler le dernier chapitre de son roman.

Tandis que la construction indirecte exprime l'itération :

Dès qu'il aura le temps, Paul retravaillera à son roman. (On présuppose qu'il avait interrompu son travail).

Nous avons une interprétation semblable du verbe *reconduire*. L'emploi absolu, bien qu'inhabituel, favorise la lecture dispositionnelle :

Paul reconduit. (Reprise d'une activité interrompue).

La présence d'un objet oriente l'interprétation vers la valeur événementielle :

Paul reconduit sa vieille Peugeot.

Un objet humain fait apparaître la valeur de retour du préfixe, sans aucune idée de répétition :

Paul reconduit Marc jusqu'à la porte.

Il m'a reconduit chez moi. (On ne sous-entend pas « C'est la deuxième fois qu'il me conduit chez moi »).

Il faut noter que la présence ou l'absence d'un complément et sa nature sont susceptibles d'orienter l'interprétation de verbes en RE-.

III. LA POLYSÉMIE DE LA BASE.

Si le verbe de base est polysémique, le résultat de l'adjonction du préfixe sera un dérivé polysémique, voire homonyme. Le fait qu'il soit parfois extrêmement malaisé de séparer ces deux phénomènes linguistiques n'a pas beaucoup d'importance, puisque, en tout cas, l'on constate une différence de sens.

Le dérivé de *pousser* intransitif aura la valeur itérative :

L'herbe pousse – L'herbe repousse.

Paul a laissé repousser sa barbe.

Ajouté à la base transitive du même verbe, le préfixe aura la valeur de retour :

Les soldats ont repoussé l'ennemi. (Ils les ont fait retourner là où ils avaient été précédemment).

[...] il osa serrer dans ses bras cette fille si belle, et qui lui inspirait tant de respect. Il ne fut repoussé qu'à demi[13].

Ou bien, le préfixe ne désigne que le mouvement en arrière :

Après avoir fini son repas, Paul repoussa son assiette.

Si le sème commun aux emplois intransitif et transitif désignant un mouvement vers l'extérieur suffit à préserver l'unité sémantique du verbe simple, l'adjonction du préfixe, dont le sens dépend de la nature de la base, brise cette unité déjà fragile, de sorte que l'on a deux homonymes *repousser*[14].

Le verbe *gagner* a deux sémèmes principaux : « acquérir, obtenir » (*gagner de l'argent, gagner une réputation, gagner l'estime de qqn, gagner le premier prix*)

[13] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in *GR*.

[14] Le *TLF* et le *GR* ont une entrée pour *pousser* et deux pour *repousser*.

et « atteindre » (*gagner un lieu*). A chacun de ces sémèmes correspondra une valeur différente du préfixe : l'itération pour le premier et le retour pour le deuxième.

Itération :

Paul a regagné l'argent qu'il avait perdu.

Elle a regagné le temps perdu.

Marc a regagné l'estime de Paul.

Retour :

Paul a regagné sa maison.

Peu à peu, comme si chacun songeait à regagner le port, la mer se nettoyait de navires.[15]

On peut noter que les deux valeurs sont intimement liées : quand *on regagne l'argent que l'on a perdu*, on retourne à l'état précédent, et inversement, quand on *regagne sa maison*, on est de nouveau chez soi. De même, quand on dit *L'avion remonte*, cela signifie qu'il monte de nouveau, c'est-à-dire qu'il retourne à la hauteur précédente.

L'adjonction du préfixe RE- ne change pas le / les sens de la base : *repousser* dans les deux acceptions conserve le sens de *pousser*, *regagner* celui de *gagner*.

IV. LA POLYSÉMIE DU PRÉFIXE.

Le préfixe RE- ajouté à une même base peut avoir des valeurs différentes, ce qui a les mêmes conséquences que le phénomène précédent : la polysémie du verbe dérivé.

Le prefixe du verbe *ramener* réalise trois valeurs :

Ramenez-moi le malade, je veux l'examiner une seconde fois[16]. (Itération).

C'est le train qui nous ramènera à Paris. (Retour).

Elle a réussi à ramener ce problème à ses justes proportions. (Modification).

Le verbe *reprendre* possède lui aussi trois valeurs du préfixe :

Paul a envie de reprendre de la salade. (Itération).

Le magasin accepte de reprendre la marchandise. (Retour ; il n'y a pas d'interprétation : le magasin a déjà pris la marchandise une fois).

Le peintre sentit le besoin de reprendre son tableau. (Modification = retoucher).

La polysémie peut provoquer l'ambiguïté. La phrase *Paul a repris son manuscrit* est interprétable de trois manières : 1° Il est de nouveau en possession de son manuscrit, 2° Il s'est de nouveau mis à travailler sur son manuscrit, et 3° Il a apporté des modification à son manuscrit en vue de l'améliorer.

Le sémantisme du verbe de la base n'est pas changé par l'adjonction du préfixe qui ne fait que modifier son action :

Ramener un malade chez le médecin. – Amener un malade chez le médecin.

---

15 Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, in *GR*.

16 In *GR*.

Ramener quelqu'un à la gare. – Amener quelqu'un à la gare.

Ramener la conversation sur un sujet. – Amener la conversation sur un sujet.

Lever un fardeau. – Relever un fardeau.

Lever un drapeau. – Relever un drapeau.

Lever la tête. – Relever la tête.

Mais il existe des contextes où le sémantisme du verbe est concentré sur le préfixe, de sorte que l'on ne peut pas utiliser la forme simple :

*Ramener un noyé à la vie. – *Amener un noyé à la vie.*

*Ramener ses cheveux en arrière. – *Amener ses cheveux en arrière.*

*Relever l'économie. – *Lever l'économie.*

*Relever une allusion – *Lever une allusion.*

*Relever une sauce – *Lever une sauce.*

La polysémie du préfixe, de même que celle de la base, est susceptible de créer des homonymes. L'adjonction du préfixe au verbe *partir* produit deux verbes dérivés :

Repartir 1 : *Paul s'arrêta un petit moment, puis repartit à pas lents*. (Itération)

Repartir 2 : *Enfin, Juliette se marie ! C'est inattendu ! C'est un peu inespéré ! – Non, repartit Sido belliqueuse, c'est désespéré*.[17] (= répliquer – retour : c'est la parole qui retourne [repart] vers l'interlocutaire).

Conclusion.

L'interprétation des verbes avec le préfixe RE- dépend de facteurs multiples qui sont d'ordre sémantique (le sémantisme de la base, la polysémie de la base ou du préfixe, le sujet ou l'objet du verbe, animé ou non-animé, humain ou non-humain) ou d'ordre syntaxique (la transitivité ou l'intransitivite soit de la base, soit du verbe préfixé, la présence ou l'absence d'un objet, la nature du déterminant devant l'objet). Il faut souligner que ces deux types de facteurs sont fortement interdépendants.

On peut dire qu'une forme préfixée est prédictible tant qu'elle conserve le sens de la base, quelle que soit la valeur du préfixe. Mais, il faut remarquer qu'un développement sémantique ultérieur du dérivé modifie son rapport avec la forme simple. Si le lien entre la forme complexe et la forme simple est évident dans :

Il est entré dans le magasin et il en est ressorti une demi-heure plus tard.

quoique visible, il n'est pas le même dans :

La balle est ressortie par le cou. (Intensification).

Mais le lien est moins évident dans :

Ce jaune ressort sur le fond noir. Et encore mois dans :

Il ressort de cette étude que la guerre était inévitable.

L'on remarque, donc, qu'il existe une progression de l'éloignement du sens entre le verbe simple et le verbe préfixé, qui acquiert de nouveaux sémèmes. Il arrive très souvent que la forme préfixée ait une fonction « supplétive », contenant la même idée que le verbe de base, mais que celui-ci n'est pas capable d'exprimer. Par exemple :

---

[17] Colette, *Sido*, in *TLF*.

*Paul a cassé le vase, mais il a réussi à le recoller (?*coller).*

*Paul était obligé de retrancher (*trancher) certains passages de son texte*.

L'absence de prédicabilité est due soit à un processus diachronique de perte d'un sémème de la base (*regarder, redouter*), soit au développement de nouveaux sémèmes du verbe préfixé (*relever une faute, repasser une chemise* [au fer]).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Apothéloz D. (2005). « Re- et les différentes manifestations de de l'itérativité », *Pratiques*, 125 / 126 : 48-71.

Corbin D. (1987). *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Corbin D. & Temple M. (1994). « Le monde des mots et des sens construits : catégories sémantiques, catégories référentielles », Cahiers de lexicologie, n° 65 : 5-28.

Jalenques P. (2002). « Etude sémantique du préfixe RE en français contemporain : à propos de plusieurs débats actuels en morphologie dérivationnelle », *Langue française*, vol. 133 : 74-90.

Mihailo Popović

THE COMPLEX WORD PREDICTABILITY : THE *RE*- PREFIX CASE

Summary

The objective of this paper is to look into the *re*-prefixed French words predictability based on the comparison of semantic and syntactic properties of both simple and *re*-prefixed verbs. The four factors that may direct their interpretation were considered, namely: 1. Semantism of the base of the verb; 2. Evenmential and dispositional reading; 3.Polysemy of the base; and 4. Polysemy of the prefix. These factors appear to be strongly interdependent. The four fundamental values of the *re*- prefix were identified: 1. Iteration; 2. Return to previous state; 3. Modification, and 4. Intensification of the action of the verb. The prefixed verb should be considered predictable if the base meaning is maintained regardless of the value of the prefix. However, further semantic development may modify its relation with the simple form. It should be noted that the meaning of the prefixed verb is progressively removed from that of simple verb. The absence of predicability results from either diachronic process of the loss of any of the base sememes, or from development of new sememes of the prefixed verb.

Key words : re- préfix, iteration, return, modification, intensification, interpretation, prefixed verb, simple verb, polysemy, predicability.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Tijana Ašić
FILUM, Kragujevac
vlasic@eunet.rs

UDK 811.133.1'367.625
811.133.1'38 :821.133.1-32 Daudet A.

LES TEMPS VERBAUX ET LES EFFETS STYLISTIQUES – L'ANALYSE DE LA STRUCTURE TEMPORELLE DU CONTE D'A. DAUDET « LA CHÈVRE DE MONSIEUR SÉGUIN[1] »

Dans cet article nous défendons l'hypothèse que les temps verbaux, outre leur fonction informative, ont aussi une fonction stylistique .L'analyse des effets stylistiques des temps verbaux employés dans le conte « La chèvre de Monsieur Seguin » montre qu'ils peuvent avancer, reculer ou figer la narration. Nous élucidons également les différences principales entre l'usage du passé simple et de l'imparfait dans le récit.

Mots-clés : temps verbaux, narration, focalisation, style, aspect

1. INTRODUCTION

L'hypothèse de laquelle nous partons dans ce travail est que les temps verbaux dans des contextes spécifiques, tel que la narration, ont une très importante fonction stylistique. Le but de ce travail est de défendre cette idée à travers une analyse détaillée des effets particuliers déclenchés par les temps verbaux dans un texte littéraire. Il s'agit du conte *La chèvre de M. Seguin* d'Alphonse Daudet. *La chèvre de M. Seguin* pourrait être classifiée comme un apologue, un discours narratif démonstratif, à visée argumentative, dont la forme est allégorique et dont on tire une morale pratique.

Disons tout d'abord que le noyau du conte est constitué de trois éléments incarnés par ses trois héros : la chèvre Blanquette, son propriétaire - M. Séguin et le loup. Les relations multiples entre ces trois personnages représentent une tension éternelle et universelle – le conflit entre le besoin spirituel d'être libre et le besoin conformiste d'obéir aux lois d'une société. Ainsi la chèvre représente le désir de la liberté pure et le sacrifice que l'on doit consentir pour cette liberté. M. Séguin dénote la voix de la raison – il incarne le principe conservateur de stabilité. Finalement le loup désigne le châtiment que l'on reçoit lorsqu'on transgresse les lois d'un système.

---

[1] Ce travail est effectué dans le cadre des projets scientifiques n°148024D et n°148011 du Ministère des sciences de la Serbie

Venons-en au style de ce récit. Il est tout à fait manifeste que la caractéristique la plus prononcée du style est son dynamisme et son inconstance : il va d'un ton lyrique et de la légèreté de descriptions pittoresques (assaisonné de quelque commentaires moqueurs du narrateur un peu cynique) jusqu'à la musique tragique de la fin de l'histoire. L'écrivain a donc en quelque sorte choisi le procédé polyphonique : bien qu'un seul narrateur raconte l'histoire, il change sa perspective tout le temps. Ainsi, la focalisation interne et la focalisation externe[2] s'entremêlent.

Passons à la structure de l'histoire. Le conte central est emballé dans le conte-cadre qui est une lettre de l'écrivain à son ami Gringoire. Essayons maintenant de présenter l'organisation chronologique du récit central:

I) L'introduction: le narrateur décrit le triste destin du pauvre M. Séguin et de ses chèvres. Il les achète pour les perdre ensuite et toujours de la même façon. Elles s'en vont à la montagne où elles sont dévorées par le loup.

II) La deuxième partie est celle où commence l'intrigue. Sur le plan chronologique ce commencement est représenté par le matin où Blanquette, la nouvelle chèvre, décide de s'enfuir de son enclos.

III) La troisième partie englobe la journée dont la clarté symbolise la jouissance de Blanquette à la montagne. Vers sa fin vient le soir dont les ténèbres annoncent le retour à la réalité inévitable et implacable. Le loup survient et met la fin à la beauté de la vie.

IV) La dernière partie se passe pendant la nuit. On y observe une lutte inéquitable entre le prédateur et la petite chèvre. Dans cette lutte Blanquette veut dépasser ses limites non pour survivre mais pour montrer son courage. C'est elle même qui va choisir le moment de sa mort – l'aube. Et c'est le moment où finit l'histoire.

2 . TROIS TYPES DE PARAMÈTRES POUR DÉFINIR LES TEMPS VERBAUX

Avant d'aborder l'analyse de l'emploi des temps verbaux dans le conte *La chèvre de M. Seguin,* nous dirons quelques mots sur la sémantique des temps verbaux. Dans nos travaux portant sur la temporalité nous avons démontré qu'il y a trois paramètres sémantiques nécessaires pour le traitement des temps verbaux en français (Stanojevic et Asic, 2008). Ce sont : le paramètre temporel, le paramètre aspectuel et le paramètre discursif.

Le premier paramètre désigne l'instruction des temps verbaux sur la localisation de l'éventualité (E) dans le temps. En suivant la théorie de Reichenbach (Reichenbach 1947) nous supposons, en effet, qu'à chaque temps verbal correspond une

[2] Dans sa théorie narratologique, G. Genette (1972) fait la distinction entre les récits non-focalisés et focalisés, qui peuvent avoir une focalisation interne ou externe. *Grosso modo*, dans le récit non-focalisé, le narrateur en dit plus que n'en sait aucun personnage, dans le cas de la focalisation interne, le narrateur adopte le point de vue d'un personnage de l'histoire, tandis que dans le cas de la focalisation externe, le narrateur en dit moins que n'en sait chaque personnage.

combinaison des trois points temporels (E, R et S) sur l'axe du temps[3]. Il est possible de définir l'instruction temporelle des temps verbaux au moyen de ces trois points[4].

L'instruction que le paramètre aspectuel donne dépend de sa valeur : S'il a valeur d'imperfectif, le temps verbal présente E comme étant en cours au moment/intervalle R. Si, par contre, il a valeur de perfectif, E est présenté comme terminé à R. Il s'agit de l'opposition classique entre l'aspect imperfectif et l'aspect perfectif, qui se réduit aux relations d'inclusion (non stricte) entre E i R: $R \subseteq E$ pour l'aspect imperfectif et $E \subseteq R$ pour l'aspect perfectif (Kamp et Rohrer, 1983).

Le paramètre discursif concerne l'ordre temporel des éventualités représentées dans le discours. Autrement dit le temps dans le discours peut avancer, reculer ou stagner[5]. Il est important de noter que ce type d'instructions des temps verbaux est non déductible du rapport entre E et R.

3. L'ANALYSE DE L'EMPLOI DES TEMPS VERBAUX DANS LE CONTE

Dans le conte-cadre l'auteur utilise les temps verbaux typiques pour le plan discursif de l'énonciation[6] (Benveniste, 1966): le passé composé, le futur simple et le présent. Par contre dans le récit principal sont utilisés les temps verbaux typiques pour la narration : le passé simple, l'imparfait et le plus-que-parfait. Notre but et d'élucider et interpréter leur fonction stylistique.

L'histoire principale commence avec un plus-que-parfait. Il semble que sa fonction consiste à permettre la désactualisation de l'état en question (« n'avoir pas de chance avec ses chèvres ») dans le futur du récit :

> *M. Seguin n'avait jamais eu de bonheur avec ses chèvres.*

Dans la suite on a des imparfaits d'itération:

> *Il les perdait toutes de la même façon : un beau matin, elles cassaient leur corde, s'en allaient dans la montagne, et là-haut le loup les mangeait. Ni les caresses de leur maître, ni la peur du loup, rien ne les retenait.*

---

3 S = le moment de la parole; E = le moment de l'événement ; R = le point référentiel, par rapport auquel se situe le moment de l'événement.

4 Voici quelques exemples: Le présent: E,R,S ; le passé composé: E-R,S ; le plus-que-parfait: E-R-S ; l'imparfait et le passé simple: E,R-S (Stanojević et Ašić, 2008).

5 Ainsi, avec le passé simple le temps avance, avec le plus-que-parfait le temps recule tandis qu'avec l'imparfait le temps ne bouge pas.

6 Dans son livre Benveniste (1966) fait la distinction entre deux systèmes, à savoir deux plans d'énonciation : celui du récit et celui du discours. Le récit concerne les événements passés, sans l'intervention du locuteur. Par opposition, est *discours* toute adresse d'un locuteur à un auditeur, avec la volonté du premier à influencer le second.

Le premier moment important est marqué par le passé simple. Il faut souligner que le prédicat est à la forme négative et que l'on a ce qu'on appelle «la négation de rupture[7]» (De Saussure, 2000):

> *Cependant, il ne se découragea pas et après avoir perdu six chèvres de la même manière, il en acheta un septième.*

Ensuite on a encore quelques imparfaits d'itération qui sont subitement coupés par le passé simple inchoatif d'un verbe d'activité :

> *M. Séguin se trompait, sa chèvre s'ennuya.*

Cette interprétation inchoative est en fait le produit d'un mécanisme sémantique de réinterprétation contextuelle, connu sous le nom de coercition aspectuelle (Moens 1987, Pustejovsky 1995). En effet, ce conflit déclenche l'introduction d'opérateurs aspectuels invisibles, qui dans le cas du passé simple transforment un état en événement, qui doit être compris comme le commencement de cet état (De Swart, 1998, Asic et Stanojevic, 2008)

La découverte par la chèvre de la déconvenue de la vie dans l'enclos ainsi que sa réaction psychologique sont données au passé simple (les deux premiers marquent la focalisation. intérieure) :

> *À partir de ce moment, l'herbe du clos lui parut fade. L'ennui lui vint. Elle maigrit, son lait se fit rare.*

Ensuite le narrateur tourne son attention vers M. Seguin et souligne (grâce à l'imparfait) sa léthargie et son impuissance de lutter contre les instincts de liberté qui s'éveillent dans l'âme de la petite chèvre. Quant à la réaction psychologique du M. Seguin à la décision de la chèvre de partir à la montagne, elle est donnée au passé simple, de même que ses tentatives bienveillantes d'empêcher la pauvre bête de le faire :

> *-Ah ! Mon Dieu !... Elle aussi ! cria M. Seguin stupéfait et du coup il laissa tomber son écuelle ; puis, s'asseyant dans l'herbe à côté de sa chèvre (...)*
> *Là dessus M. Seguin emporta la chèvre dans une étable toute noire, dont il ferma la porte à double tour.*

De même l'arrivée de la chèvre dans la montagne est décrite par le passé simple afin d'accentuer l'importance de cet événement :

[7] Par « négation de rupture « on entend les énoncés négatifs susceptibles de dénoter des événements (Saussure, 1998, 280).

> *Quand la chèvre blanche arriva dans la montagne, ce fut un ravissement général. Jamais les vieux sapins n'avaient rien vu d'aussi joli. On la reçut comme une petite reine. Toute la montagne lui fit fête.*

Pour décrire les moments magnifiques que la chèvre passe dans la liberté Daudet utilise l'imparfait; son rôle est d'amplifier la description et faire une impression sur le lecteur.

> *La chèvre blanche, à moitié soûle, se vautrait là-dedans les jambes en l'air et roulait le long des talus, pêle-mêle avec les feuilles tombées et les châtaignes... Puis, tout à coup elle se redressait d'un bond sur ses pattes.*

Il faut noter que l'imparfait dans cette partie de l'histoire a une fonction stylistique spéciale : il n'est pas uniquement employé pour désigner la répétition des éventualités mais aussi pour intensifier l'image de ces éventualités. C'est d'ailleurs ce que Daudet souligne lui-même lorsqu'il dit que l'on pourrait imaginer qu'il y avait dix chèvres dans la montagne.

De plus, le narrateur veut créer des effets cinématographiques[8] et pour cela il utilise une phrase averbale et les interjections. On est maintenant bel et bien dans la focalisation externe:

> *Hop ! la voilà partie, la tête en avant, à travers les maquis et les buissières, tantôt sur un pic, tantôt au fond d'un ravin, là haut, en bas, partout... On aurait dit qu'il y avait dix chèvres de M. Seguin dans la montagne.*

Dans la suite le narrateur emploie l'imparfait de description. Mais le moment où la chèvre aperçoit la maison du M. Seguin et l'enclos est marqué par l'emploi du passé simple :

> *Une fois, s'avançant au bord d'un plateau, une fleur de cytise aux dents, elle aperçut en bas, tout en bas dans la plaine, la maison de M. Seguin avec le clos derrière. Cela la fit rire aux larmes.*

Le commentaire du narrateur cynique qui s'éloigne de son héroïne est à l'imparfait dont la fonction est de désigner le changement de point de vue dans la narration :

> *Pauvrette ! De se voir si haut perchée, elle se croyait au moins aussi grande que le monde...*

[8] On parle des effets cinématographiques lorsque le lecteur a l'impression que le processus se déroule devant lui, comme s'il regardait un film (voir Asic, 2008).

Pour ralentir la narration Daudet se sert d'une technique spéciale : il décrit un épisode de la belle journée de la Chèvre dans la montagne. Il s'agit d'un exemple de ce qu'on appelle « capsule ordonnée[9] » (Saussure, 1998). La capsule commence par la conclusion :

> *En somme, ce fut une bonne journée pour la chèvre de M. Séguin. Vers le milieu du jour, en courant de droite et de gauche, elle tomba dans une troupe de chamois en train de croquer une lambrusque à belles dents. Notre petite coureuse en robe blanche fit sensation. On lui donna la meilleure place à la lambrusque, et tous ces messieurs furent très galants... Il paraît même, - ceci doit rester entre nous, Gringoire, - qu'un jeune chamois à pelage noir, eut la bonne fortune de plaire à Blanquette. Les deux amoureux s'égarèrent parmi le bois une heure ou deux, et si tu veux savoir ce qu'ils se dirent, va le demander aux sources bavardes qui courent invisibles dans la mousse.*

Il est important de souligner que la capsule n'affecte pas la progression temporelle de l'histoire. Elle ne représente qu'un épisode, qui, si ce récit était un conte de fée pourrait désigner le *happy-end* de l'histoire. Mais la fonction de la capsule ici n'est que d'éloigner cognitivement le lecteur de l'intrigue principale pour que le dénouement soit encore plus épouvantable.
La cyclicité de la narration s'arrête lorsque la nuit commence à tomber. L'arrivée du crépuscule (qui exprime symboliquement la fin du bonheur pour la chèvre et le commencement de la mort) et la réaction émotionnelle de la chèvre ainsi que sa première pensée au loup sont au passé simple:

> *Tout à coup le vent fraîchit. La montagne devint violette ; c'était le soir.*
> *- Déjà ! dit la petite chèvre ; et elle s'arrêta fort étonnée.*
> *Elle écouta les clochettes d'un troupeau qu'on ramenait, et se sentit l'âme toute triste... Un gerfaut, qui rentrait, la frôla de ses ailes en passant. Elle tressaillit.*

Ajoutons que le dernier (vain) essai du M. Seguin de faire rentrer la chèvre est aussi au passé simple:

> *Au même moment une trompe sonna bien loin dans la vallée. C'était ce bon M. Seguin qui tentait un dernier effort.*

L'imparfait qui suit indique la focalisation interne. On entre dans l'âme de la petite chèvre où résonnent les échos de la mort et de la réclusion :

---

[9] Une capsule émerge lorsque un prédicat événementiel se trouve explique ou détaillé par un ou plusieurs prédicats, dont la référence temporelle est incluse dans celle du prédicat initial. Dans la capsule ordonnée entre ces prédicats on a la progression temporelle (Saussure, 1998, 251).

Hou ! hou !... faisait le loup. // Reviens ! Reviens !... criait la trompe.

Pour décrire la lutte interne livrée dans l'esprit de la chèvre le narrateur utilise le passé simple:

> *Blanquette eut envie de revenir; mais en se rappelant le pieu, la corde, la haie du clos, elle pensa que maintenant elle ne pouvait plus se faire à cette vie, et qu'il valait mieux rester.*

La narration s'arrête / ralentit en quelque sorte lorsque le loup apparaît, l'imparfait y est de mise:

> *Énorme, immobile, assis sur son train de derrière, il était là regardant la petite chèvre blanche et la dégustant par avance. Comme il savait bien qu'il la mangerait, le loup ne se pressait pas.*

La réaction de la chèvre à ce terrible spectacle ainsi que le commencement de leur combat sont au passé simple :

> *La chèvre entendit derrière elle un bruit de feuilles. Elle se retourna et vit dans l'ombre deux oreilles courtes, toutes droites, avec deux yeux qui reluisaient...*

Le loup est matérialisé par une phrase très simple à l'imparfait *:*

> *C'était le loup.*

La lutte interne de Blanquette, ainsi que la bataille physique entre la chèvre et le prédateur sont au passé simple:

> *Blanquette se sentit perdue... Un moment, en se rappelant l'histoire de la vieille Renaude, qui s'était battue toute la nuit pour être mangée le matin, elle se dit qu'il vaudrait peut-être mieux se laisser manger tout de suite; puis, s'étant ravisée, elle tomba en garde, la tête basse et la corne en avant (...)*
>
> *L'une après l'autre, les étoiles s'éteignirent. Blanquette redoubla de coups de cornes, le loup de coups de dents... Une lueur pâle parut dans l'horizon... Le chant du coq enroué monta d'une métairie. - Enfin ! dit la pauvre bête, qui n'attendait plus que le jour pour mourir ; et elle s'allongea par terre dans sa belle fourrure blanche toute tachée de sang...*

La phrase finale du récit (désignant la fin attendue et brutale de Blanquette) est au passé simple:

Alors le loup se jeta sur la petite chèvre et la mangea.

Ici s'achève l'histoire. Le narrateur demeure muet devant la mort. Le châtiment est exposé devant les yeux du lecteur.

4. OBSERVATION ET CONCLUSION

Les exemples analysés justifient notre intuition que le passé simple, dont l'instruction sémantique principale est +OT, est idéal pour engendrer la progression narrative. De plus, ce temps verbal est de mise lorsque le narrateur veut introduire des événements-clé et des péripéties. C'est donc grâce au passé simple que la narration devient dynamique. Néanmoins les passés simples dans les capsules ne contribuent pas à l'évolution de l'histoire car ils introduisent des événements épisodiques qui n'affectent pas la trame du récit. Quant au passé simple des verbes atéliques, il sert à créer l'interprétation inchoative, ou bien à signaler qu'on est dans la focalisation interne.

Les fonctions principales de l'imparfait sont tout à fait différentes : le narrateur l'utilise pour marquer l'absence de progression temporelle et pour maintenir l'aspect statique et stable d'un état de fait dans l'histoire. Comme nous l'avons montré, l'imparfait peut aussi être employé pour désigner la focalisation interne.

Rappelons que chez Daudet le passé composé n'apparaît jamais dans la narration primaire, mais uniquement dans l'histoire qui sert de cadre. Par conséquent, on peut dire que chez cet auteur (et la même chose est vraie pour ses contemporains) le passé composé appartient uniquement au plan discursif de l'énonciation. Ce n'est qu'au 20e siècle que ce temps verbal[10] trouvera sa place dans l'appareil alchimique de la narration.

En somme, on peut conclure que les temps verbaux outre leur fonction informative ont aussi une importante fonction stylistique basée sur l'exploitation de leurs effets aspectuels (à savoir la progression temporelle et la stagnation temporelle). Cela dit, l'écrivain ne joue pas seulement avec les différents concepts mais aussi avec ce que les linguistes contemporains appellent « les expressions procédurales[11]». Pour l'artiste les temps verbaux, ces enfants terribles de la sémantique moderne, ne sont que des instruments. Or sans ces outils la narration ne serait qu'un long fleuve tranquille et monotone.

---

[10] Pensons à *L'Étranger* de Camus et à d'autres romans modernes.

[11] En effet au niveau du lexique on peut faire la distinction entre deux types d'expressions : 1) *Expressions conceptuelles* : classes de mots qui encodent des concepts. Ce sont les noms, les verbes, les adjectifs, certains types d'adverbes. Il s'agit de classes ouvertes. 2) *Expressions procédurales :* classes des mots qui encodent des procédures. Ce sont, entre autres, les prépositions, les connecteurs, les pronoms anaphoriques, les quantificateurs et les temps verbaux. Il s'agit de classes fermées.

RÉFÉRENCES

Ašić Tijana, (2008) ; *Espace, temps, prépositions ;* Droz, Genève.
Ašić Tijana & Stanojević Veran, "Aspectual coercion and some uses of tenses in French and English", *English language and literature studies: structures across cultures ELLSSAC Proceedings,* VOL 1, (47-59).
Benveniste Emile (1966), *Problèmes de la linguistique générale*, Tome I, Paris, Gallimard.
Blakemore Diana (1987), *Semantic Constraints on Relevance*, Oxford, Blackwell.
Genette Gérard. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
Maingueneau Dominique, (1986), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire,* Bordas, Paris.
Moeschler Jacques et al. (1998), *Le temps des événements*, Paris, Kimé.
Saussure Louis de (1998), « L'encapsulation d'événements. L'exemple du passé simple , in Moeschler Jacques. et al. (1998), *Le temps des événements*, Paris, Kimé.
Saussure Louis de (2000), Pragmatique temporelle des énoncés négatifs, Genève, Université de Genève.
Saussure Louis de & Sthioul Bertand, (1999), « L'imparfait narratif : point de vue et image du monde », Cahiers de Praxématique 32, 167-188.
Stanojević Veran i Ašić Tijana, (2008), *Semantika i pragmatika glagolskih vremena u francuskom jeziku,* FILUM, Kragujevac.
Swart, Henriette de, (1998), "Aspect shift and coercion", *Natural language and linguistic theory*, 16:346-85.
Vetters Co, (1996), *Temps, Aspect et narration*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA.

Tijana Ašić

VERBAL TENSES AND STYLE EFFECTS: AN ANALYSIS OF THE TEMPORAL STRUCTURE OF THE A. DAUDET' S STORY « M. SEGUIN'S GOAT »

Summary

In this paper we analyse some specific usages of the verbal tenses in the A. Daudet' s story « M. Seguin's goat ». Our basic hypothesis is that verbal tenses have a very important stylistic function in narration. More precisely, we try to demonstrate various pragmatic effects of the usage of the French aorist and imperfect. The main function of the French aorist is to enable the temporal and narrative progression – it is used when the story-teller introduces main events. Thanks to the Aorist the narration becomes dynamic and exciting. On the contrary, the

Imperfect coerces all eventualities into states and hence designates a narrative stagnation. It is used for description, iteration and sometimes for internal focalisation. All in all, we show that telling a good story chiefly depends on the narrator's ability to play with verbal tenses and their effects.

Key words**:** verbal tenses, narration, focalisation, style, aspect

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Veran Stanojević,
Université de Belgrade, Serbie
veranva@sbb.rs

UDK 811.133.1'366.58 :811.163.41'366.58

SUR LES DIFFÉRENCES DE L'ENCODAGE DE L'ASPECT EN FRANÇAIS ET EN SERBE

Cet article se propose de mettre au jour certains aspects de l'encodage de l'aspect (im)perfectif en français et en serbe. Nous constatons que les formes perfectives sont aspectuellement rigides dans les deux langues, parce qu'elles introduisent invariablement des éventualités dites totales. D'autre part, alors que l'imparfait en français est aspectuellement rigide, le parfait imperfectif en serbe ne l'est pas. Ce dernier peut introduire dans le discours non seulement des éventualités non totales, mais aussi des éventualités totales. Ce travail a pour but d'expliquer ce fait.

Mots clés: l'aspect, le temps, l'imparfait, le parfait imperfectif, rigidité aspectuelle, sémantique

1. INTRODUCTION

Il n'est pas difficile d'observer des différences entre le serbe et le français quant à l'expression de l'aspect. En français on recourt à la flexion verbale pour signaler le caractère borné ou non borné de la situation dénotée par le prédicat, alors qu'en serbe ce sont les moyens dérivationnels qu'on utilise aux mêmes fins. Cependant, pour peu qu'on se donne la peine d'analyser des données linguistiques, on s'aperçoit d'irrégularités quant à l'encodage de l'aspect en serbe. En fait, à la différence de l'imparfait français qui décrit des situations non bornées, le parfait imperfectif serbe ne décrit pas toujours le même type de situations. D'autre part, les formes perfectives des deux langues introduisent toujours des situations bornées. Notre but est d'expliquer pourquoi le PI en serbe peut décrire non seulement des actions non bornées mais aussi des actions bornées.

L'intérêt de cette recherche n'est pas seulement théorique mais aussi pratique parce qu'il s'avère que des erreurs de traduction que font nos étudiants de français ne concernent pas seulement les cas de bornage dits externes (c'est-à-dire au moyen d'adverbiaux) de situations dénotées par des verbes imperfectifs (p. ex. *Čitao sam dva sata/do ponoći* ne se traduirait jamais par l'imparfait en français), mais aussi les

cas où un verbe imperfectif en serbe peut exprimer une situation bornée sans l'aide d'aucun adverbial (*Dolazio je poštar ; Ko ti je šio ovo odelo?,* etc.) et qui ne peuvent pas être traduits non plus par l'imparfait en français.

2. QUELQUES NOTIONS PRÉALABLES

Nous introduirons d'abord les notions d'éventualité totale ou non totale et de rigidité aspectuelle. Est totale toute éventualité[1] qui est présentée comme bornée dans le temps. Par contre, en l'absence de bornage temporel, nous parlerons d'éventualités non totales. Ainsi, dans l'exemple *Elle se promenait*, rien ne limite temporellement l'action dénotée par le prédicat. Autrement dit, on ne considère ni son début ni sa fin. Par contre, un changement temporel dans le même exemple suffit pour imposer à l'action des bornes. Dans l'exemple *Elle s'est promenée*, l'action 'se promener' est présentée comme temporellement limitée.

La notion de rigidité aspectuelle, introduite déjà dans Stanojević et Ašić (à paraître), s'appuie sur celle d'éventualité totale (ou non totale). Nous dirons qu'une forme verbale est aspectuellement rigide si elle n'introduit qu'un seul type d'éventualité: totale ou non totale. Tous les temps du passé en français, sauf l'imparfait, imposent aux éventualités des bornes temporelles. Par conséquent ils seront considérés comme rigides. Pour la même raison, en serbe sont aspectuellement rigides le parfait perfectif, l'aoriste et le plus-que-parfait. L'imparfait français, à la différence du parfait imperfectif serbe, est aspectuellement rigide. L'imparfait introduit des éventualités non totales, alors que le parfait imperfectif peut introduire aussi bien des éventualités non totales que des éventualités totales.

3. DES PROBLÈMES DE DÉFINITION DES ÉVENTUALITÉS TOTALES

Notons d'abord que le passé composé (PC), dans ses emplois descriptifs[2], a pour propriéte intrinsèque de couper l'éventualité décrite par le prédicat verbal du moment de la parole (S), en la rejetant dans le passé, et ce, quel que soit le type de cette éventualité: un état ou un événement d'après la terminologie de Kamp et Rayle (Kamp et Rayle, 1993), ou bien, un état, une activité, un accomplissement ou un achèvement selon l'ontologie vendlerienne (Vendler 1967). Soit l'exemple (1) et son interprétation en (2), donnée dans le langage de la logique du premier ordre:

(1) Marie a été dans la chambre.

---

[1] Le terme générique d'éventualité a été introduit par Bach (1986) pour désigner n'importe quel type de situation décrite par la phrase (état, événement ou processus).

[2] Il s'agit des emplois où le passé composé garde son sémantisme de base, défini en termes reichenbachiens comme E-R,S. En sont exclus les emplois où le PC produit des effets interprétatifs comme dans l'exemple *J'ai terminé dans une seconde* où le PC a valeur de futur. Pour la distinction linguistique entre emplois descriptifs et emplois interprétatifs des temps verbaux, voir Stanojević et Ašić 2008.

(2) $\exists e$(e: être dans sa chambre(Marie) $\wedge$ e<S)[3]

La condition e<S rend compte de la propriété qu'a le PC de rejeter l'éventualité (E) dans le passé. Il en est de même des autres temps composés et du passé simple, avec lesquels E est coupé de S. Nous considérerons comme perfectifs les temps qui introduisent des éventualités totales (E_{TOT}) dans le discours.[4] Par contre, les temps qui décrivent des éventualités non totales ($E_{NON\text{-}TOT}$) seront appelés imperfectifs.[5] La question à laquelle il faudrait répondre est la suivante: Est-ce que du fait qu'une éventualité est complètement localisée dans le passé découle son caractère total (voir 3)? Autrement dit, on se demandera si la condition E<S est suffisante pour que E soit total?

(3) $E<S \rightarrow E_{TOT}$

Si (3) est vrai, alors l'imparfait dans l'exemple (4) introduit aussi une E_{TOT}.

(4) L'année dernière Paul *travaillait* (E) chez Renault.

Cependant, nous voulons exclure la possibilité que l'imparfait (IMP) dénote des E_{TOT}, parce que cela reviendrait à dire que l'IMP a aussi des emplois perfectifs et qu'il est, par conséquent, non rigide. Dans l'exemple (4), E est complètement situé dans le passé (E<S), si bien que si (3) est vraie, alors E dans (4) est total. De deux choses l'une: soit l'implication (3) n'est pas vraie, soit E ne précède pas S dans (4). D'un côté, il est clair qu'en (4) l'adverbe *l'année dernière* localise E complètement dans le passé. Il en est de même de (5) où E est terminé avant S:

(5) J'*allais* chez ma grand-mère (E) quand j'ai aperçu Marie.

D'un autre côté, même si (3) rend compte de manière naturelle du fait que, si une éventualité a eu lieu dans le passé, elle est présentée comme temporellement bornée, cette condition ne suffit pas pour rendre compte de l'opposition entre l'aspect perfectif et l'aspect imperfectif en français. En effet, l'aspect imperfectif est parfaitement compatible avec la possibilité, tout à fait ordinaire, qu'une E soit complètement située dans le passé. C'est même le cas le plus fréquent de l'expression de l'imperfec-

[3] Selon la convention, le symbole S figure le moment de la parole, alors que le symbole « e » est la description de l'éventualité décrite par le prédicat. Pour parler d'éventualités dans le texte, nous utiliserons la majuscule E en tant qu'abréviation.

[4] Voir la section 2 pour la définition des E_{TOT} et des $E_{NON\text{-}TOT}$.

[5] L'opposition entre l'aspect perfectif et l'aspect imperfectif, qui relève de l'aspect grammatical, repose conceptuellement sur la notion de perspective ou de point de vue (Smith 1991). Cela signifie que la situation décrite par la phrase peut être présentée soit de l'intérieur, sans prendre en compte ses bornes éventuelles, soit de l'extérieur auquel cas elle est présentée globalement.

tivité par un temps du passé. Nous voulons exclure que E, dans ce cas de figure, soit totale, la totalité événementielle impliquant la perfectivité. Une manière naturelle de le faire, c'est de rendre plus forte la condition qu'une éventualité doit remplir pour être totale. La condition pertinente pour dire qu'une E est totale est celle que Kamp et Rohrer (1983) ont proposée pour caracteriser l'aspect perfectif, à savoir l'inclusion non stricte de E dans R: $E \subseteq R$. Dans le cas inverse, c'est-à-dire si R est inclus dans E ($R \subseteq E$), on parlera d'aspect imperfectif. Les exemples (6) et (7) illustrent ces deux possibilités:

(6) A cinq heures (R) Paul *lisait* (E). ($R \subseteq E$)
(7) A cinq heures (R) le téléphone *sonna* (E). ($E \subseteq R$)

Cependant on ne peut pas définir l'instruction aspectuelle (perfective) pour le passé composé et le plus-que-parfait comme pour le passé simple ($E \subseteq R$), parce que dans la définition reichenbachienne de ces deux temps R est séparé de E (E-R,S pour le passé composé et E-R-S pour le plus-que-parfait). C'est pourquoi, dans le cas des temps du parfait on est amené à stipuler que c'est le parfait (introduit par le participe passé) qui déclenche l'interprétation perfective (Stanojević, 2009).

Maintenant nous pouvons définir la notion de E_{TOT} comme suit:

(8) Une éventualité E est totale (E_{TOT}) si et seulement si $E \subseteq R$ ou E est introduite par un temps du parfait.

Seuls les temps dits perfectifs (le passé simple et les temps du parfait) introduisent donc des E_{TOT} en français. L'imparfait n'introduit que des $E_{NON\text{-}TOT}$, son instruction aspectuelle étant $R \subseteq E$. La condition $E<S$, signifiant que E est complètement située dans le passé, n'est plus une condition pertinente pour E_{TOT}. Cette condition peut être considérée comme instruction temporelle des temps verbaux qui introduisent des E_{TOT} (tous les temps du passé sauf l'imparfait). L'instruction temporelle de l'imparfait serait $R<S$.[6]

4. RIGIDITÉ ASPECTUELLE ET IMPARFAIT NARRATIF

Comme il est mentionné dans la section 2, nous considérons comme aspectuellement rigide toute forme verbale qui introduit un seul type d'éventualité. Le passé simple

[6] A la différence de Stanojević (2009), nous ne considérons plus la condition $R<S$ comme instruction temporelle des temps du passé, parce que, d'un côté, elle n'est pas valable pour le passé composé (vu sa définition reichenbachienne E-R,S) et que, d'un autre côté, il est plus naturel de définir l'instruction temporelle des temps du passé par une relation directe entre E et S ($E<S$) et d'expliquer en même temps pourquoi cette relation n'est pas pertinente pour l'imparfait. En effet, l'imparfait introduit des $E_{NON\text{-}TOT}$ c'est-à-dire des E non bornées à droite, ce qui peut entrer en contradiction avec l'instruction $E<S$ (pour les arguments en faveur de la condition $R<S$ pour l'imparfait voir Stanojević 2009).

(PS) et les temps du parfait sont aspectuellement rigides parce qu'ils décrivent tous des E_{TOT} et seulement des E_{TOT}. L'imparfait français devrait l'être aussi parce qu'il n'introduirait que des $E_{NON\text{-}TOT}$. L'unique exception, selon certains auteurs, serait l'imparfait dit narratif. Ce dernier est souvent considéré comme perfectif (v. Klum 1961: 114 ; Wilmet 1976: 169; Tasmowsky de Ryck 1985: 61). Cependant la question de son statut aspectuel est loin d'être tranchée. Ainsi Sthioul souligne le caractère paradoxal de l'IMP narratif parce que, d'un côté, il est remplaçable *salva veritate* par un temps perfectif comme le PS, mais, de l'autre côté, contrairement au PS, il est compatible avec l'adverbe *déjà* dans son emploi imperfectif[7] (Sthioul, 1998: 213):

(9) Le train quitta Genève. Quelques heures plus tard, il entrait *déjà* en Gare de Lyon.
(10) Le train quitta Genève. Quelques heures plus tard, il entra ?*déjà* en Gare de Lyon.

S'il était perfectif comme le PS, l'IMP narratif ne pourrait pas se combiner avec l'adverbe *déjà* en emploi imperfectif. Certains chercheurs vont jusqu'à prétendre que l'IMP narratif n'a pas encore perdu sa valeur imperfective, ce type d'emplois annonçant un affaiblissement de sa rigidité aspectuelle (Vetters et De Mulder 2000: 30; Stanojević et Ašić, à paraître).[8] Nous supposerons dans la suite de ce travail que l'imparfait est aspectuellement rigide, en dépit du fait que la controverse sur son statut aspectuel exact n'est pas encore résolue.

5. RIGIDITÉ ASPECTUELLE ET TÉLICITÉ

Il est naturel de supposer que si une forme verbale décrit une éventualité totale ou non totale, sa traduction dans une autre langue doit préserver le même type de E. Le choix du temps verbal approprié que fait la langue pour exprimer une E_{TOT} ou une $E_{NON\text{-}TOT}$ n'est pas problématique si les temps pertinents sont aspectuellement rigides. Si, en français, on doit choisir entre le PC et l'IMP (tous les deux aspectuellement rigides), alors, pour introduire une E_{TOT} on choisira le PC, tandis que pour décrire une $E_{NON\text{-}TOT}$ on utilisera l'IMP. Le choix du temps approprié en serbe pose plus de difficultés qu'en français. Quand on veut introduire une E_{TOT}, on s'attend à un temps perfectif comme le parfait perfectif (PP). Cependant, dans la traduction en serbe de l'exemple (11), l'unique possibilité pour exprimer le même type d'éventualité (une E_{TOT}) est d'employer le PI (voir 12):

(11) J'*ai lu*. (E_{TOT})

---

7 Pour les différentes valeurs de *déjà* voir Vetters 1996: 123.

8 Vetters et De Mulder prévoient une évolution de l'IMP vers un stade où il aurait acquis une valeur prétéritale, c'est-à-dire où il serait désaspectualisé (Vetters et De Mulder, 2000: 30).

(12) *Čitao sam*. (E_{TOT})

Étant imperfectif, le PI sert normalement à introduire des $E_{NON\text{-}TOT}$, comme dans la traduction (14) de l'exemple (13):

(13) Quand elle est entrée je *lisais*. ($E_{NON\text{-}TOT}$)
(14) Kad je ušla, ja *sam čitao*. ($E_{NON\text{-}TOT}$)

Les exemples (12) et (14) montrent que le PI n'est pas aspectuellement rigide. Avant d'offrir un début d'explication de ce fait, regardons de plus près (15) et (16).

(15) J'*ai lu* le livre. (E_{TOT})
(16) *Pročitao sam* knjigu. (E_{TOT})

Le PC de (15) sera traduit par le PP (en 16). Ce dernier, étant aspectuellement rigide, n'exprime que des E_{TOT}. La question qui s'impose logiquement ici, c'est de savoir pourquoi, à la différence de (15) on ne peut pas traduire (11) en utilisant le PP (*Pročitao sam*). Il nous semble que la télicité soit la notion clé pour expliquer cette différence. En fait, le PP en serbe, à la différence du PC en français, n'est pas apte à changer la télicité du prédicat verbal si bien qu'il sélectionne toujours les prédicats téliques[9], alors que le PC peut changer la télicité par un mécanisme comme la coercition aspectuelle (Swart 1998). Le PC admet donc aussi bien les prédicats téliques que les prédicats atéliques. Les propriétés sélectionnelles du PP et du PC sont différentes, alors que le type d'éventualité résultante est le même (E_{TOT}):

(17)
a) Parfait perfectif(+prédicat télique)=E_{TOT}
b) Passé composé(+/-prédicat télique) =E_{TOT}

(17a) signifie que le parfait perfectif prend en entrée un prédicat télique et retourne comme valeur une E_{TOT} , alors que (17b) dit que le passé composé se combine avec n'importe quel type de prédicat (télique ou atélique) et que le résultat d'une telle combinaison sera toujours une E_{TOT}.

Comme dans (11) *lire* est un prédicat atélique, et que son équivalent (atélique) en serbe est *čitati*, le PP est exclu d'après (17a), si bien que le PI est l'unique option. La non rigidité aspectuelle du PI apparaît ici comme solution optimale au problème de l'expression des éventualités totales à partir d'inputs atéliques et en l'absence d'un mécanisme de transformation aspectuelle tel que la coercition aspectuelle. Si le PI était aspectuellement rigide en ce qu'il introduirait uniquement des $E_{NON\text{-}TOT}$,

[9] Le procès dénoté par un prédicat télique est intrinsèquement borné, c'est-à-dire qu'il y a un moment au-delà duquel le procès ne peut plus se dérouler.

on ne pourrait pas exprimer en serbe ces deux informations apparemment conflictuelles: le caractère atélique du prédicat et le caractère total de E. Ce conflit, qui est résolu en français par coercition, trouve sa solution en serbe dans un affaiblissement de la rigidité aspectuelle du PI. La rigidité aspectuelle de l'imparfait français, impliquant l'introduction exclusive des $E_{NON-TOT}$, a pour contrepoids sa flexibilité quant à la sélection de l'aspect lexical. Il tolère aussi bien les prédicats téliques que les prédicats atéliques.

(18)
a) Parfait Imperfectif(+prédicat atélique)=$E_{NON-TOT}$ ou E_{TOT}
b) Imparfait(+/-prédicat télique)=$E_{NON-TOT}$

6. E_{TOT} ET LE BORNAGE EXTERNE D'ÉVENTUALITÉS ATÉLIQUES

Par bornage externe d'une éventualité dénotée par un prédicat atélique nous entendons l'emploi d'adverbiaux du type 'pendant X temps' (p. ex. *pendant trois ans/ deux jours/dix minutes*) et de leurs équivalents distributifs comme *toute sa vie* ou *longtemps*. Le rôle de ces adverbiaux est de limiter la durée du procès exprimé par le prédicat atélique. Il en résulte des E_{TOT}, qui, en français, sont exprimées par un temps perfectif (le passé simple, le passé composé, etc.) admettant aussi bien des éventualités téliques qu'atéliques. Par contre, en serbe, qu'elles soient bornées ou non par un adverbial, les éventualités dénotées par un prédicat atélique sélectionnent le PI. Ce dernier, étant aspectuellement non rigide, est apte à introduire non seulement des $E_{NON-TOT}$ mais aussi des E_{TOT}. L'exemple (19) avec le prédicat atélique *čitati*, ne sera pas traduit par l'imparfait parce que le procès dénoté par ce prédicat est borné par l'adverbial *dva sata*, ce bornage impliquant le caractère total de l'éventualité résultante (voir 19'). C'est le PC qui s'impose alors dans la traduction française, comme en (20):

(19) Marija *je čitala* dva sata.
(19') Dva sata(čitati$_{ATEL}$)=E_{TOT}

(20) Marie *a lu* pendant deux heures.

Le bornage externe peut être aussi de nature spatiale. Ainsi l'adverbial *do reke* dans (21) impose des bornes spatiales à l'éventualité dénotée par le prédicat:

(21) Marija je trčala/otrčala do reke. (E_{TOT})
(22) Marie a couru jusqu'à la rivière. (E_{TOT})

Il est intéressant de remarquer qu'en (21), même si on peut utiliser aussi bien un prédicat imperfectif (*trčati*) qu'un prédicat perfectif (*otrčati*), certains locuteurs natifs préfèrent nettement la forme perfective, c'est-à-dire le prédicat télique. Nous ne risquerons pas ici une réponse à la question de savoir pourquoi la forme atélique n'est pas unanimement acceptée par les locuteurs natifs. Une analyse plus poussée des données linguistiques du serbe est nécessaire pour élucider cette question, ce que nous laissons pour des recherches ultérieures.

7. E_{TOT} SANS BORNAGE EXTERNE

Il y a en serbe des cas où les verbes imperfectifs sont aptes à produire des E_{TOT} sans qu'il y ait bornage externe.

(23) Marija *je dolazila* jutros.
Marie est passée ce matin.
(24) Neko *je oblačio* moju košulju. (Izgužvana je.)
Quelqu'un a mis ma chemise.[10] (Elle est froissée.)
(25) Neko je *otvarao* kofer. (Vidim da je loše zatvoren.)
Quelqu'un a dû ouvrir ma valise. (Je vois qu'elle est mal fermée.)

La lecture de tous ces exemples est perfective. Cela n'est pas une inférence pragmatique parce que la réalisation du procès dénoté par les prédicats de ces exemples n'est pas annulable.[11]

Comment reconnaître les verbes imperfectifs qui, comme ceux des exemples (23) à (25), peuvent dénoter des actions accomplies, c'est-à-dire des E_{TOT}. Tout d'abord il s'agit des verbes imperfectifs qui ont tous leurs correlats perfectifs, dont ils sont dérivés (*dolaziti-doći; oblačiti-obući; otvarati-otvoriti*). Comme nous l'avons déjà proposé dans Stanojević et Ašić (à paraître) les deux conditions (26a) et (26b) doivent être conjointement satisfaites pour qu'un verbe imperfectif puisse avoir une lecture perfective non annulable :[12]

(26a) La forme perfective correspondante produit un état résultatif valable au moment de la parole;

[10] Au sens de 'quelqu'un a dû mettre ma chemise'.

[11] Par exemple, on ne peut pas dire **Marija je dolazila jutros, ali nije došla* (*Marie est passée ce matin, mais elle n'est pas venue).

[12] Dans Stanojević et Ašić (à paraître) la lecture perfective des verbes imperfectifs de ce type (appelé Type 2 dans Stanojević et Ašić) provient de l'activation d'une composante télique, qui est, par hypothèse, inhérente à leur sens lexical. En effet, lors du processus de l'imperfectivisation, la composante télique du sens lexical du radical est transmise de la forme perfective (ex. *otvoriti* «ouvrir») à son corrélat imperfectif (ex. *otvarati*), mais elle n'est activée dans la forme imperfective que si les deux conditions (26a) et (26b) sont conjointement satisfaites.

(26b) le locuteur ne veut pas que l'état résultatif soit valable au moment de la parole.

Le corrélat perfectif de (23), *Marija je došla jutros*, peut signifier que Marie est toujours là, même si cette lecture n'est pas pragmatiquement nécessaire. Mais, s'il veut communiquer sans ambiguïté à son interlocuteur que Marie n'est plus là, le locuteur utilisera le PI (comme en 23), parce que le PI n'est pas apte à produire l'état résultatif à S (en l'occurrence, 'Marie est là'). Comme le PI n'est pas aspectuellement rigide, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il introduise des E_{TOT}. Par ailleurs, l'imparfait français, étant rigide, ne peut pas décrire des E_{TOT}. C'est pourquoi la traduction en français de (23) exige le PC (*Marie est passée ce matin*).

A la fin de cet article nous rappellerons un fait sur lequel nous avons déjà attiré l'attention des chercheurs et qui rend compte du type de difficultés auxquelles se heurte toute tentative de généralisation fondée sur des recherches empiriques sur l'aspect en serbe. Il s'agit du fait que certains verbes imperfectifs, même s'ils satisfont à la condition (26a), sont réfractaires à (26b). Ce sont, par exemple, les verbes *rađati* et *prodavati* :

(27) *Rađala je dete*. (ne signifie jamais 'Elle a accouché d'un enfant').
(28) *Prodavao je kuću*. (ne signifie jamais 'Il a vendu sa maison')

Je peux en effet ne pas vouloir que l'état résultatif de l'action *accoucher d'un enfant* soit valable à S, mais rien n'y fait: cet état reste effectif à S. Conscients de ce problème, nous avons rajouté dans Stanojević et Ašić (à paraître) une condition pragmatique qui doit être préalablement satisfaite pour que (26b) soit opératif. Nous l'avons appelée Contrainte d'annulabilité, qui s'énonce comme en (29) :

(29) Il faut qu'il soit possible d'annuler (discursivement) l'état résultatif du verbe perfectif correspondant.

On explique maintenant sans trop de difficulté la différence entre (23)-(25), d'un côté, et (27)-(28), de l'autre côté. Les corrélats perfectifs des verbes *dolaziti, oblačiti* et *otvarati* sont, respectivement, *doći*, *obući* et *otvoriti*. Le résultat de l'action du verbe perfectif *doći* peut être annulé par l'action du verbe *otići*, avec effet de non validité de l'état résultatif de *doći* à S. Il en est de même des verbes perfectifs *obući* et *otvoriti* (pour lesquels l'annulation de l'état résultatif se fait par les verbes *skinuti* et *zatvoriti*). Cependant il n'est pas possible d'annuler le résultat de l'action accomplie *roditi (dete)* ou le résultat de l'action *prodati* dans l'exemple (28).

8. EN GUISE DE CONCLUSION

Le passé composé et le parfait perfectif sont aspectuellement rigides en ce qu'ils introduisent obligatoirement des E_{TOT}. Cependant si le PC se combine avec un prédicat atélique, il ne peut pas être traduit en serbe par le PP, en dépit du fait qu'alors une E_{TOT} est introduite dans le discours. Cela veut dire qu'en serbe, à la différence du français, la relation entre le PP et E_{TOT} n'est pas biunivoque. En effet une E_{TOT} peut être exprimée aussi par le PI, ce qui montre que le PI n'est pas aspectuellement rigide. Comme une éventualité atélique est incompatible avec le PP (en raison de la rigidité aspectuelle de ce dernier, et de l'absence de coercition aspectuelle en serbe) l'unique possibilité pour l'introduire dans le discours est d'utiliser le PI.

Il y a au moins deux options que les langues naturelles choisissent pour résoudre le problème de l'expression des éventualités totales à partir d'inputs atéliques et en l'absence d'un mécanisme de transformation aspectuelle: soit on affaiblit la rigidité aspectuelle des formes imperfectives (comme c'est le cas du PI en serbe), soit on admet une flexibilité des temps verbaux quant à la sélection de l'aspect lexical (comme en français). Cette flexibilité serait une conséquence directe de la coercition aspectuelle. Les deux options étant mutuellement exclusives, on peut considérer chacune d'elles comme solution optimale au problème de l'expression des éventualités totales à partir d'inputs atéliques.

RÉFÉRENCES

Bach, E. (1986), The algebra of events, *Linguistics and Philosophy* 9, 5-16.

Comrie, B. (1976), *Aspect*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kamp, H. & Rohrer, C. (1983), "Tense in texts" in: R. Baurle, C. Schwarze i A. von Stechow (eds), *Meaning, use and interpretation of language*, Berlin, de Gruyter, pp. 250-269.

Kamp, H. & Reyle, U. (1993), *From Discourse to Logic*, Dordrecht, Kluwer.

Klum A. (1961), *Verbe et adverbe*, Uppsala: Almqvist & Wiksell.

Smith, C. S. (1991), *The Parameter of Aspect*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers (2nd edition 1997).

Stanojević, V. i Ašić, T. (2008), *Semantika i pragmatika glagolskih vremena u francuskom jeziku,* FILUM, Kragujevac.

Stanojević, V. (2009), Pour un modèle de description des temps verbaux du français intégrant trois paramètres, *Filološki pregled*, XXXVI 2009 2, Beograd, 199-209.

Stanojević, V. et Ašić T. (à paraître), L'aspect imperfectif en français et en serbe, dans: N. Flaux, D. Stosic et C. Vet (éds), *Interpréter les temps verbaux*, Bern: Peter Lang.

Sthioul, B. (1998), Temps verbaux et point de vue, in: *Le temps des événements*, Moeschler (ed.), Paris: Kimé, 197-220.

Swart H. (1998), Aspect Shift and Coercion, *Natural Language and Linguistic Theory* 16, 347-385.

Tasmovski-De Ryck (1985), L'imparfait avec ou sans rupture, *Langue française* 67, 59-77.

Vendler, Z. (1967), *Linguistics in Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press, 97-121.

Vet, Co. (1999), Les temps verbaux comme expressions anaphoriques: chronique de la recherche, *Travaux de linguistique* 39, 113-130.

Vetters, C. (1996), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam: Rodopi.

Vetters, C. De Mulder, W. (2000), Passé simple et imparfait : contenus conceptuel et procédural, *Cahiers Chronos* 6, 13-36.

Wilmet, M. (1976), *Etudes de morpho-syntaxe verbale*, Paris: Klincksieck.

Veran Stanojević

ON SOME DIFFERENCES IN ENCODING
THE ASPECT IN FRENCH AND IN SERBIAN

Summary

The aim of this paper is to explore the factors of encoding the (im)perfective aspect in French and in Serbian. Actually the perfective tenses in both languages introduce in discourse the so-called total eventualities but unlike the French Imperfect, which expresses only the so-called non total eventualities, the Serbian Imperfective perfect can sometimes express total eventualities too. We characterize such a property of aspectually non transparent tenses by the notion of aspectual non rigidity. We are trying to explain why the Imperfective perfect (IP) in Serbian is not aspectually rigid, unlike the French Imperfect. Our analyses show that the absence of aspectual rigidity of IP is an optimal solution to the problem of expressing the so-called total eventualities from atelic inputs in absence of some mechanism of aspectual transformation like aspectual coercion.

Key words: aspect, tense, Imperfect, Imperfective perfect, aspectual, semantic rigidity

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Annemarie Dinvaut
IUFM - Université Claude Bernard Lyon 1
Laboratoire ICAR Sciences du langage
Université Lumière-Lyon 2.
a.dinvaut@orange.fr

UDK 811.133.1’27
37.02..811.133.1

LA LITTÉRATURE ET LES ATELIERS D’ÉCRITURE, DES OUTILS POUR L’ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE ET LA FORMATION A LA DIDACTIQUE DES LANGUES

Cette étude explore une démarche de formation pour des étudiants en initiation à la linguistique et des enseignants à la didactique du français langue étrangère/langue seconde et d’autres langues étrangères. Nous étudions dans quelle mesure la fréquentation de textes littéraires et des activités de création de textes contribuent à créer des zones de développement proximal pour de nouvelles connaissances et des compétences de didactique plurilingue.

Mots-clés: linguistique, didactique plurilingue, littérature, ateliers d’écriture, interlangue, interculture.

Les enseignants, pour enseigner une langue étrangère ou seconde, sont aujourd’hui amenés à maîtriser plusieurs notions de linguistique et de sociolinguistique. Un grand nombre d’entre eux, en particulier les enseignants de l’école primaire qui enseignent les langues mais ont suivi un cursus universitaire dans d’autres domaines, ont peu fréquenté ces savoirs. Il en est de même pour les étudiants de première année en licence de lettres et de langues. Notre démarche intègre les travaux sur le plurilinguisme, qui montrent l’impact positif de la reconnaissance des savoirs sociaux et des compétences langagières des élèves sur les apprentissages. Elle repose sur deux dispositifs, la fréquentation de la littérature de jeunesse et de textes littéraires et la mise en place d’activités d’écriture. Nous utilisons ces deux dispositifs avec les objectifs suivants : l’apprivoisement par les enseignants stagiaires de notions de linguistique, la prise de conscience de leurs propres ressources. Il ne s’agit donc pas pour nous d’enseigner la littérature, ni la didactique de la littérature, mais de former à la didactique des langues et de familiariser à la linguistique nos étudiants et nos enseignants stagiaires.

1. CONTEXTE ET REPRÉSENTATIONS

Un Français sur cinq a aujourd'hui un parent, grand-parent ou arrière-grand-parent né d'une autre nationalité. Lyon et Avignon, où nous mettons en place la démarche abordée ici, accueille des immigrants de manière temporaire et sur la durée. Lyon est une grande métropole et la région Rhône-Alpes est la deuxième région d'accueil de migrations en France. Avignon et les communes voisines accueillent depuis plusieurs générations des populations très diversifiées, que ce soit pour l'agriculture, le tourisme ou les grands évènements culturels. L'université d'Avignon, pour l'année universitaire 2009-2010, accueille 788 étudiants étrangers venant de 82 pays différents, soit plus d'un dixième de ses effectifs complets (7500 étudiants). Les enseignants stagiaires de Lyon et les étudiants d'Avignon côtoient donc au quotidien des situations de plurilinguisme sociétal. A l'instar des autres Français, de nombreux étudiants et enseignants-stagiaires ont côtoyé sinon vécu un bilinguisme familial, qu'il soit le fait d'une migration externe ou interne. Mais des années d'éducation monolingue les ont souvent gagnés à la cause de la norme linguistique et d'une langue unique qui s'ajusterait parfaitement, ô merveille, aux frontières de l'état-nation. Le destin de la langue française a accompagné l'histoire de la France et a été l'un des instruments des différents pouvoirs, de Villers-Cotterêts à Jules Ferry. Ceci est présent jusque dans l'historiographie française, qui, notamment dans les manuels d'histoire, ignore le plus souvent les pratiques plurilingues réelles. Par ailleurs, les textes de linguistiques sont vécus comme des paysages arides par de nombreux étudiants ou futurs enseignants, qui viennent souvent d'un autre domaine disciplinaire, les sciences, les mathématiques, le sport, ou même, pour ceux qui se sont reconvertis aux métiers de l'enseignement après une autre vie professionnelle, de différents mondes professionnels. Les futurs enseignants généralistes, en particulier, témoignent fréquemment de manque de confiance en eux et d'éloignement vis-à-vis des langues, plus encore de la linguistique. Un ressenti qui se traduit en formation par des déclarations à l'emporte-pièce : « *Je suis nul en anglais* » … « *Les langues, c'est pas mon truc* ». Les étudiants qui ont fait le choix de la littérature et sont amenés à étudier la linguistique formulent des réticences comparables.

2. LECTURE ET ÉCRITURE, DEUX OUTILS DE MÉDIATION EN INTERACTION

Ces éléments rendent nécessaire des outils de formation qui agissent comme des passerelles vers de nouvelles connaissances, offrent une grille de lecture du plurilinguisme sociétal et réduisent les résistances exprimées par les stagiaires et les étudiants. Pour cela, nous privilégions les références aux univers cognitifs et professionnels des étudiants et des stagiaires, d'une part, et le partage des expériences d'autre part. L'un de nos contenus d'enseignement et de formation est l'approche de

la didactique plurilingue, la familiarisation avec les principes du Cadre Européen Commun de Références pour les Langues. En termes de méthodologie de la formation, nous abordons le travail sur les représentations à travers des activités d'éveil à l'environnement plurilingue, la conscientisation des différentes biographies langagières présentes dans les groupes d'étudiants et de stagiaires, la remise en question des injonctions au monolinguisme vécues antérieurement. La littérature et les ateliers d'écriture sont deux outils privilégiés et souvent associés. Lors de la préparation à l'épreuve d'anglais du concours de professeurs des écoles, par exemple, utiliser la poésie contemporaine en langue anglaise comme matériau pour des créations de textes contribue à démonter les représentations négatives, par les étudiants, sur leurs propres compétences linguistiques. Les textes littéraires sont découpés, manipulés, utilisés pour des créations individuelles ou collectives dans une langue cible ou en langue maternelle ; ils sont le point de départ pour des temps d'écriture de leur biographie langagière par les étudiants et les stagiaires. D'autres médiations sont utilisées pour encourager l'écriture et aborder ainsi la biographie langagière, dédramatiser la relation à la norme linguistique, retrouver le plaisir du Verbe, explorer l'altérité et l'interculturel : activités individuelles et en groupes (jeu du dictionnaire, échange de mots préférés, écriture à partir de structures-squelettes), objets fortement investis par les étudiants en termes de culture et/ou de mémoire, toponymes (des calligrammes ou des acrostiches sont créés avec les noms des villes de cœur, et non pas d'origine), sons, images. Les phases d'écriture débouchent quelquefois sur des productions orales (présentation journalistique, théâtralisation…).

La littérature peut référer à des vécus partagés. Ainsi les souvenirs d'enfance de Stella Baruk (2006 : pp.86-90) à propos de la norme linguistique et de la création langagière, impulsent-ils le débat, en formation, sur les relations à la langue :

> (Maman) était imbattable en grammaire et en analyse logique. Or pour moi, dans les livres ou dans les rédactions, les subordonnées se subordonnaient aux principales si naturellement que j'avais vraiment du mal à établir les raisons de ces subordinations. Eh bien, *pour maman, la phrase se dévissait, ses segments s'étiquetaient, se numérotaient puis s'ordonnaient aussi normalement que les objets dans sa maison.*
> Les mots aussi, pour elle, avaient immédiatement une fonction que je ne leur attribuais qu'à mon corps défendant. Pour moi, un mot était essentiel ou non, remplaçable par un autre ou non, déplaçable dans la phrase, ou non. D'incessantes combinatoires m'empêchaient de le percer dans sa chair bruissante pour le fixer, l'épingler sur la page, et mis à part la royauté du verbe, de la qualifier, une fois pour toutes, de sujet, ou de complément. Dans le fond, je savourais déjà les délices que je saurais plus tard promises par la prose à Monsieur Jourdain. Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour ; de passion, comtesse me font me consumer vos prunelles ; mes ardeurs, ô reine, s'embrasent sous vos regards ; à vos pieds, souveraine, ... Évidemment, au bout d'un moment, ça finit par dériver.

> Et évidemment maman désapprouvait. Pour elle, écrits ou parlés, les mots devaient être respectés. [...] Alors, parfois, pour désempeser ce mode d'avoir et d'être, papa glosait avec légèreté. [...] à peine avais-je commencé à parler qu'avec papa *les mots nous tenaient lieu de jouets.*

3. LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE COMME OUTIL DE MÉDIATION

En formation, nous encourageons les enseignants à adopter la littérature de jeunesse comme terrain de rencontre de l'autre autant que de soi. Avec des enfants arrivés en France depuis peu de temps, les albums pour enfants offrent à chacun des expériences singulières, encouragent la construction d'une culture commune au groupe classe et lancent des passerelles entre les vécus individuels et le monde scolaire. Les temps de lecture et de conte sont des moments partagés et ritualisés. L'enfant migrant pourra transposer la compétence à comprendre la structure du récit qu'il a précédemment construite dans sa propre langue dans l'écoute du récit dans la langue cible. Lorsque le conte ou l'histoire incluent des refrains, des formulettes, l'enseignant aménagera avec son auditoire des interactions plus motivantes et plus efficaces que les classiques activités linguistiques. L'installation d'un coin lecture favorisera les temps d'appropriation autonome des textes et de la langue. La culture commune se construit à travers la découverte d'éléments communs dans les patrimoines respectifs, dans les contes en particulier, et à travers la conscience des expériences partagées. De nombreux albums pour la jeunesse abordent aujourd'hui ces vécus qui sont à la fois éminemment singuliers et partagés par bien des enfants : la difficulté à vivre la différence, la peur de l'exclusion, l'identité tissée sur la trame des amitiés et des expériences, la relation à la langue familiale lorsqu'elle n'est pas celle de l'école, la perte d'un être cher ou celle plus anodine de son doudou.

Plusieurs auteurs pour enfants, à l'instar des auteurs pour des lecteurs plus âgés, adoptent une écriture plurilingue, et leur lecture en classe peut s'intégrer à une démarche d'éveil aux langues ; l'enseignant pourra aborder les écarts entre le réel et leurs représentations, entre signifié et signifiants ; il pourra choisir des albums qui mettent en valeur les connaissances linguistiques des enfants allophones.

En formation, les albums pour la jeunesse trouvent un écho important et favorable. Les stagiaires se les approprient, et choisissent souvent de traiter un album qui a une résonnance avec leur propre expérience. Ainsi d'un étudiant qui choisit de travailler avec « *Là-bas tout au fond du dessin »,* car non seulement il y retrouve le sentiment d'isolement et d'éloignement que lui-même a vécu lors d'une année de stage Erasmus en Italie, mais cela l'amène à une réflexion sur le parcours migratoire de ses propres parents venus d'Algérie dans les années 1960.

4. LES TEXTES LITTÉRAIRES COMME TÉMOIGNAGES ET BASE DE RÉFLEXION

En linguistique comme en didactique des langues et des cultures, la notion d'interlangue, système intermédiaire construit par l'apprenant entre une langue source et une langue cible est essentielle pour comprendre comme pour accompagner les apprentissages, système dynamique (Corder, 1978 : 71), en interaction avec les deux langues mais indépendant de chacune (Ellis, 1991). La capacité à observer l'interlangue et la culture plurielle d'un apprenant, la compréhension des stratégies plurilingues et des compétences interculturelles, la reconnaissance des variétés de langues et la lecture des environnements plurilingues permettent de questionner la norme linguistique et la prégnance de l'évaluation normative dans les enseignements de langue, de développer une didactique du plurilinguisme.

Les textes littéraires offrent des témoignages des variations, de l'alternance codique, de l'interlangue, de la pluralité culturelle. A propos des écritures multilingues, Anne-Marie Lilti refuse de « réduire ces pratiques à un phénomène de 'mode' ou à une recherche d'originalité à tout prix », mais pense au contraire « qu'elles problématisent la relation du poète à sa langue maternelle, aux langues étrangères et au langage poétique » (2005 : 13). Les *Écrits intimes* d'Isabelle Eberhardt, pour ne citer que ceux-ci, en sont une illustration, et de surcroît éclairent le rapport de l'auteur à la citoyenneté. En cela, elle n'est pas éloignée de Baudelaire, qui, comme l'analyse Lilti (2005 : 93), refuse l'enracinement dans un lieu autant que « l'emprisonnement en une langue unique », et célèbre « *L'horloge* » dont le « gosier de métal parle toutes les langues ».

Aussi encourageons-nous les étudiants et les enseignants stagiaires à analyser les textes littéraires et à en débattre en formation : l'oralité présente dans les textes littéraires joue le rôle de premiers corpus, et prépare à repérer les compétences plurilingues et interculturelles dans l'environnement proche et chez leurs futurs élèves. Nous les invitons à adopter une attitude de sociolinguiste, à recueillir dans leur environnement proche les pratiques plurilingues, ou bien les évolutions et les variations linguistiques, à la suite de Patrick Goujon (2008 : 50) :

> A force d'entendre mon père employer un tas de qualificatifs décalés, ou du moins pas très clairs, pour nommer les objets, j'étais rodé. Pour désigner un pichet, il disait « un pot » ; un handicapé, « un éclopé » ; un malentendu, « un embrouillamini » ; un crochet, « un piton » ; un manteau « une pelure » ; un rhume « la mort » ; un flic « un agent » ; un sexe « un kiki » ; une serpillière « une loque à reloqueter » ; un bouton « un bitoniau » ; une lampe « une loupiote » ; un verrou « un loquet » ; une barrière « une barricade » ; une télécommande « une manette ».

Pour des enseignants du Val d'Aoste parfois écartelés entre d'une part la préservation du plurilinguisme local et la promotion de la langue française et d'autre part la

nécessité d'inclure dans les classes des enfants arrivés du sud de l'Italie ou de pays en dehors de l'Union européenne, un large empan de textes littéraires d'expression française a permis d'aborder la variété linguistique, la diversité culturelle associée à l'expression française, les notions d'identité et d'altérité. Le texte littéraire, par le recours au narratif et à l'expressivité, introduit une proximité, encourage l'évocation par les étudiants de leurs vécus personnels et la prise de conscience des difficultés des élèves migrants : les filtres culturels qui peuvent faire obstacle à la compréhension linguistique, sont abordés par Makine (1995 : pp. 38-39). L'un des personnages du *Testament français* imagine Neuilly comme un village russe :

> Neuilly-sur-Seine était composée d'une douzaine de maisons en rondins. (…) Car notre grand-mère nous avait bien dit, un jour, en parlant de sa ville natale :
>
> -Oh, Neuilly à l'époque, était un simple village…
>
> Elle l'avait dit en français, mais nous, nous ne connaissions que les villages russes. Et le village en Russie est nécessairement un chapelet d'isbas – le mot même dérevnia vient de dérévo – l'arbre, le bois. La confusion fut tenace malgré les éclaircissements que les récits de Charlotte apporteraient par la suite. Au nom de « Neuilly », c'est le village avec ses maisons en bois, son troupeau et son coq qui surgissait tout de suite. Et quand, l'été suivant, Charlotte nous parla pour la première fois d'un certain Marcel Proust, « à propos, on le voyait jouer au tennis à Neuilly, sur le boulevard Bineau », nous imaginâmes ce dandy aux grands yeux langoureux (elle nous avait montré sa photo) – au milieu des isbas !

Les apprentissages ne sont pas linéaires. Quelquefois, une meilleure compréhension de la langue seconde peut, paradoxalement, freiner de nouveaux apprentissages ; « les injures qu'on murmure dans les langues étrangères, dit un personnage de Lyonel Trouillot (2007), glissent sur le manteau. Il n'y a que celles qu'on comprend qui traversent la peau. ». Certaines expériences, enfin, relèvent de l'indicible, ou bien la méconnaissance de la langue crée l'isolement. Après la lecture en cours d'André Schwarz-Bart (2009 : 204) :

> Toute sa vie, Haïm, avait essayé de parler d'Auschwitz sans y arriver. Comment exprimer le ciel d'Auschwitz ? Comment exprimer ses impressions sur le tas de cadavres ? Ou simplement : une journée d'Auschwitz ? Impossible. La langue française n'était pas faite pour cela, mais quelle langue l'était ? L'obstacle était trop haut : c'était une vraie course d'obstacles, les uns réels, les autres imaginaires.

Un étudiant Erasmus à Avignon revient sur ce texte et décrit son expérience linguistique en France :

> Haïm ne peut pas s'exprimer dans une société sans une langue qui convient parce que le réel est indescriptible. […] *J'ai trouvé un sens d'isolation pareil dû à l'incapacité à s'exprimer avec français quand les mots sentent arbitraires et ne semblent pas montrer le réel.* Lorsqu'on ne connaît pas une phrase ou mot qui convient, on est obligé à inventer un nouveau signifiant, souvent une vocalisation d'un objet physique pour illustrer un signifié, comme `tick-tock'. Parfois, cherchant le mot correct on essaie de décrire un objet selon l'équivalent en anglais qui ne marche pas. […] De toute façon c'est impossible de percevoir toutes caractéristiques d'une situation ou objet avec une autre langue.

5. L'APPRIVOISEMENT DE NOTIONS DE LINGUISTIQUE

Parmi les notions abordées en initiation à la linguistique, et également nécessaires à la didactique des langues étrangères, citons l'arbitraire du signe, le rapport signifiant/signifié, les variétés de langues et les emprunts, les stratégies non-verbales. Les textes littéraires font référence à des univers plus facilement lisibles que les articles de linguistique pour les enseignants non linguistes, et peuvent permettre d'aborder ces notions ou bien, à la suite du cours, d'en évaluer la compréhension. Colette enfant attribue le mot *presbytère* à un escargot, jouant avec l'arbitraire du signe et le rapport signifiant/signifié (2004 : pp. 42-44) :

> Le mot « presbytère » venait de tomber, cette année-là, dans mon oreille sensible, et d'y faire des ravages […] J'avais recueilli en moi le mot mystérieux, comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe… Enrichie d'un secret et d'un doute, je dormais avec le mot et je l'emportais sur mon mur. « Presbytère ! » Je le jetais, par-dessus le toit du poulailler et le jardin de Miton, vers l'horizon toujours brumeux de Moutiers. Du haut de mon mur, le mot sonnait en anathème : « Allez ! vous êtes tous des presbytères ! » criais-je à des bannis invisibles. Un peu plus tard, le mot perdit de son venin, et je m'avisai que « presbytère » pouvait bien être le nom scientifique du petit escargot rayé jaune et noir… Une imprudence perdit tout, pendant une de ces minutes où une enfant, si grave, si chimérique qu'elle soit, ressemble passagèrement à l'idée que s'en font les grandes personnes…

« Maman ! regarde le joli petit presbytère que j'ai trouvé !

-Le joli petit… quoi ?

-Le joli petit presb… »

Je me tus, trop tard. Il me fallut apprendre (...) ce que je tenais tant à ignorer, et appeler « *les choses par leur nom*. »

Variétés de langue et emprunts peuvent être illustrés par les pages de Victor Hugo sur l'argot, dans *Les Misérables* (1848 : 134-135) :

> L'argot, c'est la langue des ténébreux […] pour ceux qui étudient la langue ainsi qu'il faut l'étudier, c'est-à-dire comme les géologues étudient la terre, l'argot apparaît comme une véritable alluvion. Selon qu'on y creuse plus ou moins avant, on trouve dans l'argot, au-dessous du vieux français populaire, le provençal, l'espagnol, de l'italien, du levantin, cette langue des ports de la Méditerranée, de l'anglais et de l'allemand, du roman dans ses trois variétés, roman français, roman italien, roman roman, du latin, enfin du basque et du celte. […] Veut-on du basque ? Voici *gahisto*, le diable, qui vient de *gaïztoa*, mauvais ; *sorgabon,* bonne nuit, qui vient de *gabon*, bonsoir. Veut-on du celte ? Voici *blavin*, mouchoir, qui vient de *blavet,* eau jaillissante ; *ménesse*, femme (en mauvaise part), qui vient de *meinec*, plein de pierres ; *barant*, ruisseau, de *baranton*, fontaine…

La communication non-verbale est évoquée par Lyonel Trouillot (2007 : 48-49) dans une dimension plus riche que celle que peut avoir une simple gestuelle explicative, lorsqu'il décrit un homme et une femme, qui, dans un train, ne connaissaient pas la langue l'un de l'autre et ont « passé la nuit à se dire des choses incompréhensibles mais agréables »

CONCLUSION

Ces activités de lecture et d'écriture associent la « décrispation » nécessaire pour aborder de nouveaux apprentissages, la réflexion métalinguistique et l'activité créatrice. La plupart ont en commun un joyeux irrespect pour le matériau linguistique. Elles permettent d'aborder le bilinguisme, les variétés, les évolutions et les statuts des langues, la part de la biographie langagière dans les apprentissages linguistiques, les principales étapes de l'apprentissage et les interactions fortes entre tous ces éléments ; d'explorer l'altérité d'autrui en commençant par sa propre altérité ; le plus souvent possible, d'amener les étudiants et les enseignants stagiaires, sur les territoires de l'interlangue et des cultures plurielles. Lecture et écriture contribuent à créer des zones de développement proximal pour l'acquisition de nouvelles connaissances en linguistique et l'apprentissage de compétences didactiques. C'est à un personnage de Lyonel Trouillot (2007 : 136) que nous confierons la conclusion de ce travail sur l'utilisation de la littérature en formation à la linguistique et à la didactique : *La littérature, dans sa folie, peut-elle remplir le vide que laissent parfois les sciences humaines ?*

BIBLIOGRAPHIE

Baruk, Stella, 2006, *Naître en français,* Paris, Gallimard
Colette, première édition 1922, Edition de 1935 reprise en 2004, *La maison de Claudine*, , Paris, Fayard et Hachette

Corder, Stephen Pit, 1978, "Language-learner language", in Richards, Jack C., *Understanding Second and Foreign Language Learning, Issues and approaches*, Rowley, Massachusetts, Newbury House

Coste, Daniel, Moore, Danièle, Zarate, Geneviève, 1998, « Compétence plurilingue et pluriculturelle » *Le français dans le monde,* N°juin- juillet.

Eberhardt, Isabelle, 1991; 1998, *Ecrits intimes*, Paris, Payot

Ellis, Rod, 1991, *Understanding Second Language Acquisition*. Oxford University Press.

Goujon, Patrick, 2008, *Hier dernier,* Paris, Gallimard

Le Doze Annick, 2002, *Le Doudou d'Iijou*, Casablanca Ed. La croisée des chemins & Gémenos Ed. L'Arganier

Lilti, Anne-Marie, 2005, *Ecriture poétique, langue maternelle et langue étrangère, contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris, L'Harmattan

Makine, Andreï, 1995, *Le testament français,* Paris, Mercure de France

Schwarz-Bart, André, 2009, *L'étoile du matin,* Paris, Seuil

Trouillot, Lyonel, 2007, *L'amour avant que j'oublie,* Arles, Actes Sud

SITOGRAPHIE

Hugo, Victor, 1848, *Les Misérables,* http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Lecture/Final/Cadres_lecture_Final.htm

Annemarie Dinvaut

LITERATURE AND WRITING WORKSHOPS, TOOLS FOR TEACHING LITERATURE AND LANGUAGE DIDACTICS

Summary

This study takes place in the Universities of Avignon and Lyon. Linguistics often frightens first year students and trainee teachers off. We use literature and writing workshops to familiarise them with linguistics, sociolinguistics and language didactics. Some of our students, in spite of a plurilingual environment, tend to adhere to monolingual conceptions and to lack the confidence to teach a foreign language. Literature texts are more familiar to students than linguistic articles; we use them as evidence of linguistic phenomena and dialogues are dealt with as language corpus. Reading and writing activities enable students to debate and reflect upon plurilingual issues in contemporary society, as well as collecting and analyzing language data in

their own environment and writing their own linguistic biography. Thus, we aim to develop language awareness and intercultural skills among the students, for them to be receptive to their learners' social knowledge and to develop plurilingual teaching strategies and multicultural skills.

Key words : linguistics, plurilingual didactics, literature, writing workshops, interlanguage, interculture.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Vedrana Berlengi
Faculté des lettres, Université de Zagreb
vedrana.berlengi@zg.t-com.hr

UDK 81'272 :37.011.3-052(497.5)

LES APPRENANTS CROATES FACE AU PORTFOLIO EUROPÉEN DES LANGUES

Dans le présent article nous cherchons à analyser comment les apprenants des écoles primaires croates perçoivent le travail avec le Portfolio européen des Langues (PEL) et ce qu'ils en pensent. Les données ont été recueillies à l'aide d'un questionnaire, d'une entrevue et des journaux de bord des enseignants. Les résultats montrent que, malgré quelques difficultés, les apprenants ont bien accepté ce nouvel outil pédagogique et qu'ils en reconnaissent de nombreuses fonctions.

Mots-clés : Portfolio européen des Langues, autonomie de l'apprenant, école primaire

INTRODUCTION

Le Portfolio européen des langues (PEL) et le Cadre européen commun de référence pour les langues (CECR) représentent les deux documents clés quant à l'apprentissage et l'enseignement des langues étrangères au début du XXI[e] siècle. La traduction croate du CECR a paru en 2005 et les trois versions du PEL (pour les apprenants de 7 à 10/11 ans, pour les apprenants de 11 à 15 ans et pour les apprenants de 15 à 19 ans) ont été validées en 2006. Il existe une quatrième version du Portfolio pour les adultes. Le PEL reflète les idées principales du Conseil de l'Europe, telles que le respect de la diversité des cultures et des modes de vie, la protection et l'encouragement de la pluralité linguistique et culturelle, le développement du plurilinguisme tout au long de la vie et le développement de l'autonomie de l'apprenant.

Chaque PEL comprend trois parties : le Passeport de langues, la Biographie langagière et le Dossier. Le Passeport de langues donne une vue d'ensemble des capacités de l'apprenant en différentes langues à un moment donné. L'apprenant évalue ses compétences par rapport aux six niveaux du CECR (A1, A2, B1, B2, C1, C2) et pour les cinq compétences (écouter, lire, prendre part à une conversation, s'exprimer oralement en continu, écrire) à l'aide de la grille pour l'auto-évaluation. Le Passeport mentionne également les certifications officielles, fait état des expériences d'appren-

tissage linguistiques dans des contextes différents (situation didactique ou situation naturelle) et des expériences interculturelles. La Biographie langagière favorise l'implication de l'apprenant dans la planification de son apprentissage, dans la réflexion sur cet apprentissage et dans l'évaluation de son progrès. Les apprenants s'auto-évaluent à l'aide des listes de repérage constituées de descripteurs. Une partie de la Biographie est consacrée aux stratégies d'apprentissage. Les apprenants sont également invités à noter toutes sortes d'expériences culturelles et linguistiques. Le Dossier devrait illustrer les acquis et les expériences mentionnées dans les deux premières parties du PEL. C'est l'apprenant qui choisit ce qu'il va mettre dans son Dossier et il a à tout moment le droit d'en enlever certains documents ainsi que d'y ajouter d'autres.
Les deux fonctions principales du PEL sont la fonction de présentation et la fonction pédagogique (Little et Perclová 2001). Grâce à cette fonction de présentation, le PEL facilite la mobilité, puisqu'on y trouve des compétences linguistiques et des qualifications de l'apprenant ainsi que ses expériences interculturelles. La fonction pédagogique n'est pas moins importante. Le PEL rend le processus de l'apprentissage « plus transparent aux apprenants, les aidant ainsi à développer leur capacité de réflexion et d'auto-évaluation et leur permettant aussi progressivement de prendre de plus en plus en charge leur propre apprentissage » (Little et Perclová 2001 :15). C'est ainsi qu'il favorise le développement de l'autonomie de l'apprenant. Selon Holec (1979) un apprenant autonome doit être capable de prendre en charge son apprentissage, c'est-à-dire définir des objectifs, déterminer des contenus, choisir des supports et des techniques, gérer le déroulement de l'apprentissage et finalement évaluer l'apprentissage. Selon Little (2002) un apprenant autonome accepte explicitement la responsabilité de son apprentissage, il prend l'initiative de planifier et de mettre en pratique des activités d'apprentissage, revoit régulièrement ses apprentissages et en évalue les effets.

OBJECTIFS DE LA RECHERCHE, SUJETS ET MÉTHODES

La recherche dont il sera question dans cet article a été effectuée au sein du projet de recherche « Développement de l'autonomie de l'apprenant à l'aide du Portfolio européen des langues ». Au début de l'année scolaire 2007/2008, les apprenants de la deuxième et de la cinquième classe selon le système scolaire croate, c'est-à-dire les apprenants de 7/8 ou 10/11 ans respectivement, ont pour la première fois commencé à utiliser le PEL en classe de langue étrangère. Dans le présent article nous cherchons à analyser comment les apprenants perçoivent le travail avec le PEL au bout d'un an et ce qu'ils pensent de ce nouvel outil pédagogique : s'ils ont eu des difficultés à remplir le PEL ; s'ils s'estiment capables de le remplir sans aide de l'enseignant ou des parents ; si le PEL les aide à apprendre une langue étrangère et de quelle façon ; si le PEL les aide à déterminer les objectifs de leur apprentissage ; si le PEL les aide à s'auto-évaluer et s'ils veulent continuer à utiliser le PEL dans l'avenir. Afin de répondre à toutes ces questions, nous avons demandé aux apprenants de remplir un

questionnaire, après avoir utilisé le PEL pendant un an. Le questionnaire (cf. Annexe 1) se présente sous forme de treize affirmations pour lesquelles l'apprenant donne son accord ou son désaccord (oui, non, je ne sais pas). Nous avons eu 202 sujets au total, dont 102 apprenants de troisième et 100 apprenants de sixième classe, 109 filles et 93 garçons. Pour approfondir les connaissances et pour voir si les attitudes des apprenants ont changé un an plus tard, nous avons réalisé des entrevues individuelles semi-dirigées auprès d'un sous groupe de 30 apprenants au début de l'année scolaire 2009/2010. Depuis le début de ce projet de recherche, les enseignants écrivent régulièrement leurs journaux de bord dont nous allons analyser quelques extraits.

RÉSULTATS ET DISCUSSION

Plus de deux tiers des sujets sont d'accord avec l'affirmation *J'aime travailler avec le PEL* (1), dont trois quarts des filles et un peu moins de la moitié des garçons, ce qui est une différence significative. Ce résultat ne nous surprend pas puisque les filles montrent plus d'intérêt pour tout ce qui concerne l'école. On n'a pas trouvé de différence significative selon l'âge.

Lors de l'entrevue, réalisée un an après les questionnaires, nous avons cherché à découvrir si les apprenants aiment toujours travailler avec le PEL et pourquoi. Un seul sujet a répondu « comme-ci, comme-ça », tandis que les autres ont répondu affirmativement. Les apprenants de la quatrième classe ont mentionné les raisons suivantes :

> « Ben, c'est intéressant, on colle des étiquettes, on parle de nous-mêmes, de ce qu'on a appris, de ce qu'on sait. »
>
> « C'est marrant quand on colorie les cercles. Si on ne sait pas quelque chose on laisse comme ça et si on sait, on colorie le cercle. Je peux voir mon savoir. »

On voit que les apprenants se rendent compte que le PEL leur permet de montrer ce qu'ils ont appris en langue étrangère. Certains sont conscients de la dimension interculturelle du PEL, comme un apprenant qui dit que le PEL lui plaît « parce que ça me rappelle les endroits que j'ai visités ». Ce qui plaît particulièrement aux apprenants de la septième classe, c'est la possibilité de s'auto-évaluer :

> « Là, je peux dire ce que j'ai appris. »
>
> « C'est bien, c'est l'analyse de notre savoir. »
>
> « On s'auto-évalue et ça c'est bien. Comme ça nous pouvons voir ce que nous pensons, et si nous nous évaluons sincèrement, nous allons comprendre quelles sont nos compétences en langues. »

La dernière citation prouve que les apprenants sont conscients qu'il est important de s'auto-évaluer sincèrement. Il est évident que le PEL développe également l'approche réflexive : « J'aime me poser des questions comme ça. », et qu'il permet aux apprenants de suivre leurs progrès en langues étrangères : « C'est bien parce que quand je regarde mes productions antérieures je vois quelles sont les fautes que je faisais à l'époque et que je ne fais plus. » Le rôle du PEL dans le développement du

plurilinguisme se reflète dans la réponse suivante : « Je peux décrire mes expériences avec des langues, je ne dois pas seulement parler de l'italien, je peux parler d'autres langues aussi. »

Environ 80% des apprenants de la troisième classe estiment qu'*il est intéressant de remplir le PEL* (3) et qu'*il est amusant de remplir le PEL* (4), tandis qu'en sixième classe 57% des apprenants trouvent qu'*il est intéressant de remplir le PEL*, et moins de la moitié trouvent que c'est amusant. Puisque les apprenants de troisième et de sixième classe n'utilisent pas la même version du PEL, il se peut que celle destinée aux plus jeunes soit mieux adaptée à leur âge. Une autre explication possible serait que les apprenants de la sixième classe sont moins intéressés aux contenus scolaires. *Le PEL plaît visuellement* (7) à 90% des apprenants de la troisième classe et à moins de deux tiers des apprenants de la sixième.

Comme nous l'avions anticipé, nous avons trouvé une différence significative selon l'âge quant aux affirmations concernant la facilité d'usage du PEL, l'intelligibilité des consignes et le besoin de l'aide de l'enseignant. Plus de trois quarts des apprenants de la sixième et seulement un peu plus da la moitié des apprenants de la troisième classe estiment qu'*il est facile de remplir le PEL* (2) et que *les consignes du PEL sont simples et qu'ils peuvent les comprendre tous seuls* (5). Moins de 20% des apprenants de la sixième et plus de la moitié des apprenants de la troisième classe ont *besoin de l'enseignant pour remplir le PEL* (6). Ces résultats ne surprennent pas quand on sait que les descripteurs dans le PEL sont assez abstraits, surtout pour les apprenants de 8 ans qui les rencontrent pour la première fois. Ils ont besoin d'exemples concrets afin qu'ils puissent comprendre le contenu du descripteur. Les enseignants le confirment dans leurs journaux de bord :

> « Lors du remplissage, les apprenants se dépêchaient parfois et c'était seulement après avoir vu un exemple qu'ils se sont rendu compte qu'ils ne savaient pas quelque chose. Je trouve qu'il est important de faire cette partie du Portfolio (La Biographie langagière) ensemble en classe (au moins maintenant, au début), et plus tard, une fois qu'ils auront conscientisé la signification des descripteurs, ils peuvent le faire tout seuls chez eux. »
>
> « La manière la plus simple pour les enfants d'apprendre à s'auto-évaluer est d'essayer de proposer eux-mêmes un exemple – oral ou écrit, d'essayer d'accomplir les tâches eux-mêmes. S'ils se rendent compte qu'ils ne sont pas en mesure de le faire ou qu'ils ont du mal à le faire, je suis sûre que l'on peut s'attendre à ce que les apprenants répondent sincèrement et qu'ils évaluent bien leur propre niveau de connaissance. »

Nous pouvons constater que l'enseignant joue un rôle très important dans le développement de la capacité d'auto-évaluation des apprenants, ainsi que de leur autonomie. Le développement de l'autonomie est un processus exigeant qui prend beaucoup de temps et lors duquel l'aide de l'enseignant est indispensable.

Pendant l'entrevue, presque tous les apprenants ont dit qu'ils n'avaient pas eu de difficultés à remplir le PEL. Cela pourrait être dû au fait qu'il est plus facile d'admettre

des difficultés dans un questionnaire anonyme que devant une personne. Pourtant, nous croyons que c'est plutôt parce qu'ils se sont habitués à ce nouvel outil et ont oublié les problèmes qu'ils avaient eus pendant la première année.

D'autres différences significatives selon l'âge que nous avons trouvé concernent les affirmations 8, 9, 11 et 12 du questionnaire. Presque tous les apprenants de la troisième classe (94%) et presque trois quarts des apprenants de la sixième sont d'accord avec l'affirmation *Le PEL m'aide à montrer ce que je sais et ce que je peux faire en langue étrangère* (8). Même si dans la sixième classe il y a beaucoup d'apprenants qui sont d'accord avec cette affirmation, nous sommes surpris que les apprenants plus jeunes soient plus conscients de cette fonction du PEL. Une des possibles explications pourrait être celle que les enfants de 8 ou 9 ans ont plus de tendance à accepter les suggestions de l'enseignant, et les enseignants ont probablement utilisé ces mêmes mots pour expliquer aux apprenants la fonction du PEL quand ils l'ont rencontré pour la première fois.

Un peu plus de deux tiers des apprenants de la troisième classe et la moitié des apprenants de la sixième estiment que *le PEL les aide à déterminer ce qu'ils veulent encore apprendre* (11). Encore une fois, les apprenants plus jeunes se montrent plus conscients que le PEL peut les aider à fixer les objectifs de l'apprentissage. Nous nous sommes attendu à ce que cette notion soit abstraite et plus difficile à comprendre pour les jeunes apprenants que pour les plus âgés. C'est probablement justement à cause de cela que les enseignants y ont prêté plus d'attention dans les troisièmes classes et cela pourrait expliquer les résultats obtenus. Voici l'extrait d'un journal de bord qui prouve que les enseignants y ont pensé :

> « S'ils se rendent compte qu'il ne sont pas capables d'accomplir une tâche dans le Portfolio, cela peut les inciter à s'appliquer davantage à apprendre. C'est le moyen de prendre conscience de ce qu'ils doivent mieux apprendre. »

Seulement un peu plus de la moitié des apprenants de la sixième classe et 90% des apprenants de la troisième classe pensent que *le PEL les aide à apprendre une langue étrangère* (9). La différence est encore plus grande pour l'affirmation *Grâce au PEL, je progresse plus rapidement dans l'apprentissage des langues* (12) : 73,5% des apprenants de la troisième classe sont d'accord contre moins de 40% de ceux de la sixième.

Afin d'obtenir plus d'informations, nous avons demandé aux apprenants si *le PEL leur a permis de mieux apprendre une langue étrangère et comment*. Une apprenante de la quatrième classe répond :

> « Oui, parce que je sais ce que je dois apprendre, parce que je sais ce que je ne sais pas, je le vois. L'enseignante nous a donné des exercices pour voir si nous sommes capables de faire quelque chose, pour pouvoir remplir le PEL. »

Nous voyons que même les apprenants de neuf ans comprennent que le PEL les aide à fixer les objectifs de leur apprentissage mais aussi que l'enseignante les a préparés pour le processus d'auto-évaluation. D'autres soulignent le rôle du PEL dans le dé-

veloppement de la compétence interculturelle : « Ça m'aide à comprendre le français et à voir quels sont les produits fabriqués en France, c'est amusant et je pense que ça m'aide assez. »

Les apprenants de la septième classe mettent l'accent sur l'auto-évaluation :

> «Oui, parce que nous voyons ce que nous avons appris, ce que nous savons et … je ne sais pas comment expliquer… tout est en ordre. »
>
> « Oui, pour mieux comprendre quel est notre niveau et pour nous rendre compte que nous pouvons nous améliorer. »

Certains apprenants ont reconnu que le PEL les aide à suivre leur progrès en langue étrangère, ce qui a une influence positive sur leur motivation à apprendre une langue :

> « Oui, je pense que oui. Je ne sais pas comment expliquer, si je vois les résultats que j'ai eus avant et puis j'apprends beaucoup, j'écris des tests, j'améliore mes notes et ensuite je remplis le PEL de nouveau, alors je peux comparer ces deux résultats. »
>
> « Je pense que oui. On met quelques productions en anglais dans le PEL et quand on les regarde au bout de deux ou trois mois, on peut voir quelles sont les fautes qu'on a faites et on vérifie si on fait encore ces fautes. On peut se rendre compte quelles sont les erreurs qu'on fait et voir qu'on était moins fort avant. »

Même s'ils ne le disent pas explicitement, les réponses suivantes nous montrent que le PEL aide les apprenants à déterminer les objectifs de l'apprentissage, ce qui constitue une des conditions du développement de l'autonomie de l'apprenant :

> « Il y a des choses qui te montrent quel est ton niveau et que tu dois t'améliorer. Je pense que ça aide. »
>
> « Oui, parce que je deviens consciente de ce que je sais, de ce que je ne sais pas, de ce que je dois encore améliorer. »

Une autre condition du développement de l'autonomie de l'apprenant est l'approche réflexive que l'on voit dans la réponse suivante :

> « Je pense que oui parce que sans cela je ne me poserais jamais ces questions qu'on nous pose. Et quand tu les as, elles t'aident. Comme ça il faut réfléchir. »

La seule affirmation de tout le questionnaire où l'on ne trouve pas de différence significative ni selon l'âge ni selon le sexe est la suivante: *Le PEL m'aide à évaluer ce que j'ai appris en langue étrangère* (10). Seulement 6% des apprenants ne sont pas d'accord avec cette affirmation. La plupart des apprenants ont reconnu la fonction d'auto-évaluation quel que soit leur âge ou sexe.

Les enseignants aussi semblent être d'accord avec leurs apprenants :

> « Mon souci que les apprenants vont surestimer leurs connaissances s'est avéré injustifié. Ils semblent plutôt enclins à les sous-estimer, alors de temps en temps je dois leur rappeler tout ce qu'ils savent et les encourager. »
>
> « Pour ce qui est l'auto-évaluation à l'aide des descripteurs, je trouve que les apprenants l'ont fait d'une manière plus ou moins réelle. »

La plupart des apprenants *veulent continuer à se servir du PEL quand ils apprennent des langues* (13), c'est-à-dire 87% des apprenants de la troisième et 58% des appre-

nants de la sixième classe. Comme des raisons pour lesquelles ils veulent continuer à utiliser le PEL ils mentionnent : *parce que c'est intéressant / amusant*, *parce que cela m'aide à apprendre*, *parce que je peux voir ce que je sais et ce que je dois encore apprendre*, *quand je serai grande, ce sera un beau souvenir*. Les raisons pour ne plus utiliser le PEL sont : *je pense que ce n'est pas nécessaire*, *ça ne me plaît pas*, *c'est ennuyeux*, *c'est difficile / compliqué*, *les questions sont difficiles*, *je ne comprends pas*.
A la fin de l'entrevue nous avons demandé aux apprenants *ce qu'ils ont appris dans leur travail avec le PEL*. Encore une fois, les réponses ont été riches et intéressantes. Une apprenante da la quatrième classe a dit : « J'ai appris à travailler toute seule, à voir ce que je ne peux pas faire. » Sa réponse est intéressante de plusieurs points de vue. D'abord parce qu'elle parle de l'autonomie, ce que nous n'avons pas rencontré dans d'autres réponses, mais aussi parce qu'elle parle de ce qu'elle ne peut pas faire et on sait que les descripteurs dans le PEL sont affirmatifs, c'est-à-dire, l'apprenant doit indiquer ce qu'il peut faire. Maintenant qu'elle sait ce qu'elle ne sait pas, elle peut le fixer comme un futur objectif.
Les apprenants de la septième classe ont surtout appris à s'auto-évaluer sincèrement : « J'ai appris à m'auto-évaluer sincèrement et pas pour avoir une meilleure opinion de moi-même. » Ils n'oublient pas le plurilinguisme :

> « J'ai appris que je dois toujours être sincère quand je dis ce que j'ai appris et que je ne dois pas dire que je sais tout. J'ai appris qu'il faut utiliser plusieurs langues et pas seulement l'anglais et l'italien. »

Ils ont également appris à utiliser de différentes stratégies :

> « J'ai appris ce que je sais et comment apprendre plus facilement. »
>
> « J'ai appris à m'auto-évaluer, comment réviser plus facilement, j'ai appris de nombreuses façons d'apprendre. »

CONCLUSION

En observant les commentaires des apprenants, nous pouvons conclure qu'ils font preuve d'une grande maturité dans leur réflexion. Il semble que les apprenants de la quatrième classe aient une attitude plus positive envers le PEL que ceux de la septième classe. Ils sont plus nombreux à penser que le PEL les aide à apprendre, à montrer ce qu'ils savent et à déterminer ce qu'ils aimeraient encore apprendre. Ces résultats surprennent, parce que nous sommes d'avis que le PEL en tant qu'outil pédagogique serait plus utile et mieux adapté aux apprenants de la septième classe. Comme nous l'avions anticipé, les apprenants plus âgés trouvent que les consignes sont claires et n'ont pas besoin d'aide, tandis que les plus jeunes ont besoin de l'aide de l'enseignant, ce que confirment les enseignants dans leurs journaux de bord. Les entrevues individuelles ont montré qu'avec le temps, les plus jeunes se sont habitués aux consignes et aujourd'hui la plupart se croient capables d'utiliser le PEL tout seuls. Dans leurs commentaires, les apprenants ont montré qu'ils se rendent compte

que le PEL les aide à développer la capacité d'auto-évaluation, à développer leur conscience linguistique, à fixer des objectifs, à développer le plurilinguisme et à développer la compétence interculturelle.

Annexe 1. - Questionnaire apprenants

1. J'aime travailler avec le PEL.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
2. Il est facile de remplir le PEL.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
3. Il est intéressant de remplir le PEL.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
4. Il est amusant de remplir le PEL.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
5. Les consignes du PEL sont simples et je peux les comprendre tout seul.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
6. J'ai besoin de l'aide de l'enseignant pour remplir le PEL.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
7. Le PEL me plaît visuellement.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
8. Le PEL m'aide à montrer ce que je sais et ce que je peux faire en langue étrangère.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
9. Le PEL m'aide à apprendre une langue étrangère.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
10. Le PEL m'aide à évaluer ce que j'ai appris en langue étrangère.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
11. Le PEL m'aide à déterminer ce que je veux encore apprendre.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
12. Grâce au PEL, je progresse plus rapidement dans l'apprentissage des langues.
   a) oui b) non c) je ne sais pas
13. Je veux continuer à me servir du PEL quand j'apprends des langues.
   a) oui b) non c) je ne sais pas

BIBLIOGRAPHIE

Europski jezični portfolio za učenike i učenice od 7 do 10/11 godina u Republici Hrvatskoj (2006). Zagreb: Školska knjiga.

Europski jezični portfolio za učenike i učenice od 11 do 15 godina u Republici Hrvatskoj (2006). Zagreb: Školska knjiga.

Goullier, Francis (2005). *Les outils du Conseil de l'Europe en classe de langue*. Paris: Didier.

Holec, Henri (1979). *Autonomie et apprentissage des langues étrangères.* Strasbourg: Conseil de l'Europe.
Little, David & Perclová, Radka (2001). *Le portfolio européen des langues: guide à l'attention des enseignants et des formateurs d'enseignants*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.
Little, D. (2002) « The European Language Portfolio and learner autonomy ». *Málfriđur* 18 (2) : 4-7.

Vedrana Berlengi

CROATIAN STUDENTS FACING THE EUROPEAN LANGUAGE PORTFOLIO

Summary

In the present study we show what students in Croatian primary schools think of the European Language Portfolio (ELP): whether they are capable to fill it out without teachers' or parents' help; whether the ELP helps them to learn a foreign language and in what way; whether the ELP helps them to determine their learning objectives; whether the ELP is a useful tool for self-assessment and whether they would like to continue using the ELP in the future. The research has been carried out as a part of the research project "Developing learner autonomy with the European Language Portfolio". The data has been gathered using a questionnaire at the end of the first year, a semi-structured interview at the end of the second year and the teachers' diaries. The results show that even though students had some difficulties in the beginning, eventually they got used to using the ELP and they find it to be very useful. They show a certain degree of autonomy and surprise with the maturity of reflection.

Key words : European Language Portfolio, learner autonomy, primary school

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Nenad Krstić
Faculté de Philosophie, Novi Sad
krsticne55@neobee.net

UDK 81'255.2(091)
821.133.1=163.41

QUELQUES REMARQUES SUR L' HISTOIRE DE LA TRADUCTION CHEZ LES SERBES

Les débuts de la traduction dans la littérature serbe correspondent au temps de la constitution de l'église. Cyrille et son frère Méthode ont traduit la *Bible* et la liturgie grecque en vieux slave, et les Serbes ont adapté ces traductions en rédaction serbe du vieux slave, le serbe-slave. Mais le premier traducteur serbe a été Rastko Nemanjić qui a traduit du grec en serbe-slave *Evergetidski tipik* (*La Constitution de l'Eglise orthodoxe*). Dans le présent exposé, nous allons présenter l'histoire de la traduction chez les Serbes jusqu'à la moitié du XIX[e] siècle.

Mots-clés: traductions du français, traductions des traductions anglaises, allemandes, italiennes, russes de la littérature française.

La traduction, comme moyen de communication, a une très longue histoire. Elle apparaît plusieurs milliers d'années avant Jésus-Christ. A l'âge de la pierre taillée, naissent plusieurs langues différentes. La différence entre ces langues devient encore plus grande à l'âge du bronze. Bien entendu, pendant cette période préhistorique et protohistorique, il n'y a qu'une sorte de traduction : la traduction orale. Et la première traduction littéraire apparaît au IV[e] siècle avant Jésus-Christ. C'est le poème de Gilgamesh, œuvre d'un écrivain inconnu, que l'on considère comme le début de l' histoire de la traduction littéraire.

Et la traduction est, selon le dictionnaire, "l'action de traduire, de transporter dans une autre langue" (Littré 1959: 386). Et le verbe *traduire*, qui vient du latin *traducere = faire passer*, signifie: faire passer un texte d'une langue dans une autre. Nous pouvons élargir cette définition, en disant que la traduction est le passage d'une langue dans une autre langue, tout en faisant attention à ne pas perturber le texte original.

La théorie de la traduction s'est constituée au début du 20[e] siècle, et son développement intensif commence après la Seconde Guerre mondiale. En 1953, le

théoricien russe Alexandre Vladimir Fédorov publie son livre *Introduction à la théorie de la traduction*. Dans cette œuvre, il cite les titres d'une quinzaine de livres écrits en français et en allemand sur le problème de la traduction. En conclusion, il constate que l'on peut avoir une bonne traduction littéraire, mais qu'il est très difficile d'obtenir une traduction tout à fait adéquate.

Revenons à l'histoire de la traduction. On a déjà mentionné que le poème de Gilgamesh est considéré comme le début de l'histoire de la traduction littéraire. Et les débuts de la traduction littéraire serbe correspondent au temps de la constitution de l'église. Cyrille, surnommé le Philosophe (827-869), et son frère Méthode (825-885), deux apôtres slaves, ont traduit la *Bible* et la liturgie grecque en vieux slave, et les Serbes ont adapté ces traductions en rédaction serbe du vieux slave, le serbe-slave. Mais le premier traducteur serbe a été Rastko Nemanjić (le saint Sava, 1169-1236) qui a traduit du grec en serbe-slave *Evergetidski tipik* (*La constitution de l'Eglise orthodoxe*). A la fin du XIIIe et au XIVe siècle, dans la littérature serbe apparaissent de nombreuses traductions de romans et de contes byzantins: *Alexandre, Roman de Troie, Le Tzar Assa, La vie d'Esope*, etc. Mais seuls des clercs et quelques seigneurs ont lu toutes ces traductions écrites en rédaction serbe du vieux slave, tandis que pour la plupart des Serbes elles étaient incompréhensibles.

C'est pour cette raison-là que nous pouvons considérer que les premières traductions écrites en serbe, ou pour être plus précis, en slave-serbe,[11] ne datent qu'à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. C'est la période où, chez les Serbes, s'actualise la pensée théorique sur la traduction.

Zaharije Orphelin (1726-1785), un des plus grands écrivains serbes du XVIIIe siècle, auteur du *Magazine slave-serbe*, est le premier écrivain serbe du XVIIIe siècle qui ait écrit sur les problèmes de la traduction.

Le premier traducteur serbe d'une œuvre littéraire est Pavle Julinac (1731-1785). Il a traduit du français en russe-slave[22] le roman de Marmontel (1723-1799) *Bélisaire* (1767). Cette traduction intitulée *Velizarij* apparut en 1776. Un an plus tôt, en 1775, Julinac avait traduit une partie d'une œuvre sur la morale intitulée *Traité des études* (1726) de Charles Rollin (1661-1741), humaniste et historien français, recteur de l'Université à Paris.

Dositej Obradović, l'un des rénovateurs de la littérature serbe et le plus grand écrivain serbe du XVIIIe et au début du XIXe siècle, est né à Čakovo, une petite ville non loin de Timisoara (ou Temesvar), en 1742. Il a fait de longs séjours dans plusieurs pays d'Europe, et surtout dans la capitale de l'Autriche, à Vienne, où il subit l'influence de la philosophie des Lumières. Il s'intéressait beaucoup à la philosophie et à la littérature, et il a appris le grec, le latin, l'italien, l'allemand, l'anglais, le français.

---

1 Langue littéraire serbe dans la deuxième moitié du XVIIIe et dans la première moitié du XIXe siècle avec les éléments des langues suivantes : serbe populaire, russe, russe-slave et serbe-slave.

2 Rédaction russe du vieux slave.

Dositej a visité la France en 1784, plus exactement Strasbourg, Metz, Nancy, et enfin Paris, où il a passé trois merveilleuses semaines. Il a visité le tombeau de son écrivain préféré, Fénelon, à Cambrai.

Après l'insurrection de Karageorges (1804-1813) contre les Turcs, Dositej revient en Serbie et devient Ministre de l'Education nationale et des Affaires culturelles. Il meurt à Belgrade en 1811.

Dositej lisait beaucoup en français: il lisait des journaux français, et surtout des chefs-d'œuvre de la littérature française. Il savait bien que les traductions des œuvres littéraires contribueraient beaucoup au progrès de la culture serbe. Son roman préféré était *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699) et il a influencé les jeunes écrivains serbes, Grigorije Trlajić, Atanasije Stojković et Stefan Živković quant à la traduction de cette œuvre de Fénelon (1651-1715). Mais Dositej n'était pas seulement un grand écrivain: il s'est présenté aux lecteurs serbes aussi comme traducteur des littératures étrangères, et par conséquent comme traducteur de la littérature française. Dans son chef-d'œuvre *Recueil de morale* (1793), il a traduit deux contes de Marmontel (1723-1799), *Lausus et Lydie* et *La Bergère des Alpes* (1761), et aussi un dialogue entre le chevalier *Bayard* et le connétable de *Bourbon* (Fénelon, *Dialogues des morts,* 1712). Dans la deuxième partie de son *Recueil de morale*, intitulée *Le dernier-né* (1818), Dositej nous a laissé une traduction d'un conte de Baculard d'Arnaud (1718-1805), *Tsou-Y ou le philosophe* (1783), et aussi une traduction d'une petite histoire de La Bruyère (1645-1699), *Irène* (1688).

En écrivant ses *Fables,* Dositej a subi l'influence d'Ésope (VIIe-VIe s. av. J.-C.), de Phèdre (15 av. J.-C. - 50 après J.-C.), de Lessing (1729-1781) et de La Fontaine (1621-1695). Pour savoir quelle était l'influence de La Fontaine sur Dositej, nous avons fait une analyse comparative et stylistique de la fable *Le Lion, le Loup et le Renard* de Jean de La Fontaine et de la fable *Lav, kurjak i lisica* de Dositej Obradović.

Notre analyse a montré que les traductions les plus proches de l'original sont celles des œuvres de Marmontel, surtout la traduction de *Lausus et Lydie*, tandis que les traductions de *Tsou-Y ou le philosophe* et d'*Irène* sont très libres. L'analyse de la fable de La Fontaine *Le Lion, le Loup et le Renard* et de la fable de Dositej *Lav, kurjak i lisica* nous a montré que Dositej ne se contentait pas toujours du rôle de traducteur: alors il ajoute des mots et même des phrases entières qui changent le caractère de la fable de La Fontaine, car Dositej est tout d'abord un grand écrivain (Krstić 1999a).

Comme un excellent connaisseur de la langue française, de la culture française et de la littérature française, Dositej Obradović enseignait le français aux enfants des familles riches en Italie et en Autriche.

Nous pouvons constater que c'est grâce à Dositej Obradović que la culture française a pénétré déjà à la fin du XVIIIe siècle dans la culture serbe.

En 1787. Avram Mrazović (1756-1829) imprime à Vienne sa traduction *Poučitelnij magazin za decu k preosveščeniju razuma i ispravnjeniju serca ot Gospoži*

Mari le Prens de Bomont sočinjen a sade slavenoserpske radi junosti s nemeckago na serpskij jezik preveden. Il s'agit de la traduction en slave-serbe de la traduction allemande d'œuvre de Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) intitulée *Magasin des enfants ou Dialogues entre une sage gouvernante et ses élèves* (1757).

La même année, en 1787, Emanuil Janković (1758-1791) a traduit la comédie *Les commerçants* de l'écrivain italien Carlo Goldoni (1707-1793).

Grigorije Trlajić (1766-1811) était un bon connaisseur de la langue française. Il a traduit le roman de Fénelon *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, mais sa traduction, hélas, n'a jamais été imprimée. Professeur à l'Université de Petrograd, Trlajić a écrit sa dissertation doctorale en français *Mon opinion sur la méthode de traiter l'histoire générale dans un établissement d'éducation publique*. En 1801, Grigorije Trlajić a publié à Buda[33] sa traduction du russe *Numa Pompilius*. L'auteur de cette œuvre est l'écrivain russe Mihailo Matjejevitch Herascov (1733-1807) qui était sous influence de l'écrivain français Florian (Jean-Pierre Claris de Florian, 1755-1794) et de son œuvre *Numa Pompilius*.[44]

Atanasije Stojković (1773-1823), lui aussi, a traduit le roman de Fénelon *Télémaque*, mais sa traduction, comme celle de Trlajić, n'a jamais été imprimée.

En 1801. Mojsej Ignatović (1777-1843) imprime à Buda sa traduction de la traduction russe d'une œuvre française, à caractère pédagogique, *Agar u pustinji* (*Agar dans la désert*), écrite par la comtesse de Genlis (1746-1830).

En 1805. Joakim Vujić (1772-1847) imprime à Buda *Rukovodstvo k francustjej gramaticje vo upotreblenije slaveno-serpskija junosti sočinjeno Joakimom Vujičem*. C'est la première grammaire de la langue française écrite pour les Serbes.

Un an plus tard, en 1806, Nikolaj Šimić (1766-1848) imprime à Buda son livre *Aristej i son Acenira. Egipetskaja nravoučitrlnaja povjest taže Stihi o dolžnosti čestnago čelovjeka. Prevod s francuskago na slaveno-serpskij jazik*. Dans le titre de cette œuvre, Nikolaj Šimić affirme qu'il s'agit de sa traduction du français en slave-serbe, mais il n'indique pas quel écrivain français est l'auteur de ce livre.

En 1809. Jevtimije Ivanović (1773-1849) publie à Buda son livre *Novi Plutarh ili kratkoje opisanije slavnjejši ljudi sviju naroda ot drevnjejši vremena do danas. Po Blanšaru i Šileru svobodno preveden i novimi biografijami umnožen Jeftimijem Ivanovičem. Prva čast.* C'est une traduction très libre, peut-être même une traduction-adaptation de l'œuvre de Pierre Blanchard (1772-1856), *Le Plutarque de la jeunesse ou abrégé des vies des plus grands hommes de toutes les nations* (1803). Ivanović a traduit cette œuvre de l'allemand, mais il s'est servi aussi des œuvres de l'écrivain allemand Friedrich Von Schiller (1759-1805), en ajoutant les biographies des grands hommes serbes.

La même année, en 1809, Pavle Solarić (1779-1821), disciple de Dositej Obradović, imprime à Venise sa traduction *Miroljubac indijski libo iskustvo ščastljivo*

[3] Partie haute de Budapest (capitale de la Hongrie), sur la rive droite du Danube.

[4] Deuxième roi légendaire de Rome (715-672. av. J.-C.) Il aurait organisé la religion romaine.

živiti u družestvu soderžaščese u malenom čislu čistjejši poučenija Naravoslovenija: sodjeveni jednim drevnim Braminom. Il s'agit de la traduction d'une partie de *Letters to his Son* (1774), oeuvre de Philip Stanhope Chesterfield (1694-1773). Ce qui est inéressant, c'est que Pavle Solarić a traduit à partir de la traduction française *Le philosophe indien*.

Nous avons déjà mentionné que Dositej Obradović avait influencé les jeunes écrivains serbes, Grigorije Trlajić, Atanasije Stojković et Stefan Živković quant à la traduction des *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* de Fénelon. Hélas, les traductions de Grigorije Trlajić et d'Atanasije Stojković n'ont jamais été imprimées. Et, enfin, en 1814, Stefan Živković (1780-1831), étudiant en médecine à Vienne, publie à Vienne sa traduction du français en slave-serbe *Priključenija Telemaka, sina Uliseva, Fenelonom arhiepiskopom kambrejskim spisana, s francuskoga prevedena Stefanom Živkovićem.* Cette traduction de Živković est la première traduction imprimée chez les Serbes de ce roman, alors si connu en Europe.

L'analyse philologique et comparative de cette traduction a démontré que Stefan Živković savait très bien la langue française et qu'il s'est présenté comme un excellent traducteur dans la période où, en Serbie, il n'y avait presque pas de dictionnaires français-serbe et serbe-français. Mais Živković s'est présenté aussi comme un bon connaisseur de la langue littéraire serbe dans la deuxième moitié du XVIIIe et dans la première moitié du XIXe siècle : le slave-serbe.

Cette traduction de Živković restera, sans aucun doute, une œuvre de grande valeur qui aura une influence considérable sur la littérature serbe du XIXe siècle. *Priključenija Telemaka, sina Uliseva* reste un vrai trésor dans la culture serbe (Krstić 2003 : 75).

Encore jeune, François-Marie Arouet Voltaire (1694-1778) devient un écrivain en vogue. Ses œuvres littéraires avaient été lues et traduites presque dans tous les pays de l'Europe. La première traduction en serbe (slave-serbe) d'une œuvre de Voltaire apparut dans la revue *Serpske letopisi za god. 1825.* (*Les Annales serbes pour l'année 1825*) intitulée *Zagonetka Volterova* (*L'Enigme de Voltaire*). Il s'agit d'un fragment du conte philosophique de Voltaire *Zadig ou la Destinée* (1747). Cette traduction du français en serbe a été faite par Konstantin Pejičić (1802-1882). Trois ans plus tard, en 1828, Pavle Berić (1798-1842) a publié sa traduction de *Zadig* : celle-ci a été faite à partir de la traduction allemande de *Zadig*.

> L'analyse comparative a démontré que les traductions sont très fidèles à l'original. Celle de Pejičić est un peu plus libre, plus mélodique et plus dynamique ; mais la traduction de Berić, comme une traduction de la traduction allemande, correspond parfaitement bien à l'original français du conte philosophique de Voltaire (Krstić 1999b : 79).

En 1827, dans la revue *Serpske letopisi za god. 1827. (Les Annales serbes pour l'année 1827*), imprimée à Buda, Konstantin Pejičić a publié sa traduction du

français en slave-serbe *Memnon ili Mudrost čovečeska* (*Memnon ou la Sagesse humaine*, 1749), conte philosophique de Voltaire.

L'analyse comparative de cette traduction de Konstantin Pejičić avec le conte de Voltaire, *Memnon,* démontre que la traduction serbe est très fidèle à l'original; dans certaines parties, elle est un peu plus libre, mais aussi plus mélodique et plus dynamique que l'œuvre de Voltaire. Cette traduction démontre aussi que Konstantin Pejičić était un excellent connaisseur de la langue française (Krstić 2005).

En 1828, dans la revue *Serpske letopisi za god. 1828*. (*Les Annales serbes pour l'année 1828*), imprimée à Buda, Konstantin Pejičić publie encore une traduction du français en slave-serbe d'un conte philosophique de Voltaire : *San Platonov* (*Songe de Platon, 1756*). L' analyse comparative démontre que la traduction de Konstantin Pejičić est fidèle à l'original; dans certaines parties, comme sa traduction de *Memnon*, elle est un peu plus libre, mais aussi plus dynamique et plus mélodique que l'original de Voltaire (Krstić 1999a).

Deux ans plus tard, en 1830, dans la revue *Serpske letopisi za god. 1830*. (*Les Annales serbes pour l'année 1830*) à Buda apparaît la traduction de la traduction allemande *Sibirska devojka* (*La jeune Sibérienne*, 1825) de Xavier de Maistre (1763-1852). Cette traduction est faite par Arkadije Belan (1804-1848).

Dans la revue *Serpske letopisi za god. 1832*. (*Les Annales serbes pour l'année 1832*) imprimée à Buda, Petar Demelić (début du XIXe s. - vers 1870) traduit 150 maximes de La Rochefoucauld (1613-1680). L'analyse philologique et comparative de cette traduction a démontré que Petar Demelić savait très bien la langue française et qu'il s'est présenté comme un excellent traducteur ; dans la plupart des cas, la traduction de Demelić est très fidèle à l'original, et, dans certaines parties, comme les traductions de Konstantin Pejičić, elle est un peu plus libre, mais aussi plus mélodique et dynamique que l'original de La Rochefoucauld (Krstić 2004).

En 1833, Lazo Zuban publie à Vienne sa traduction *Žil Blaz Santilanac*. C'est la traduction en slave-serbe de la traduction allemande du roman français *Gil Blas de Santillane* (1715-1735), chef-d'œuvre d'Alain René Le Sage (1668-1847).

Un an plus tard, en 1834, Jevtimije Ivanović imprime en Serbie, à Kragujevac, son deuxième livre *Novi Plutarh ili kratko opisanije slavnjejši ljudi sviju naroda ot drevnjejši vremena do danas. Po Blanšaru svobodno preveden i novima biografijama umnožen. Vtora čast.* Dans son deuxième livre, Ivanović ne mentionne pas le nom de Schiller, tandis que dans le premier livre il le mentionnait.

En 1835, écrivain et traducteur serbe, Dimitrije Tirol (1793-1857) publie à Belgrade sa traduction *Sila prijateljstva ili Don Žuan i Dona Teodora. Španska povest iz Le-Sažev knjiga*. C'est la traduction de la traduction allemande du roman de Le Sage : *Le diable boiteux* (1707).

Deux ans plus tard, en 1837, Petar Vučelić (1791- ?) imprime à Budapest, ou plus précisément à Pest,[55] son livre *Opominamija Fenelonova k materama radi*

[5] Partie basse de Budapest, sur la rive gauche du Danube.

vospitanija svojih malih devojčica, sa italijanskoga na naš serpski jezik prevedena. Il s'agit de sa traduction-adaptation de l'italien en slave-serbe de l'œuvre de Fénelon : *Traité de l'éducation des filles* (1687).

En 1840, Aleksije Okoljski (1793-1848), Polonais d'origine, publie à Belgrade sa grammaire française en langue serbe intitulée *Francuska gramatika*

La même année, en 1840, Jevtimije Ivanović imprime à Novi Sad son troisième livre *Novi Plutarh ili kratko opisanije slavnjejši ljudi sviju naroda ot drevnjejši vremena do danas. Po Blanšaru svobodno preveden i novima biografijama umnožen.* Comme nous l'avons mentionné, il s'agit de la traduction-adaptation de l'allemand de l'œuvre de Pierre Blanchard *Le Plutarque de la jeunesse ou abrégé des vies des plus grands hommes de toutes les nations*.

Un an plus tard, en 1841, le même auteur publie à Novi Sad son quatrième livre *Novi Plutarh ili kratko opisanije slavnjejši ljudi sviju naroda ot drevnjejši vremena do danas*. Dans son quatrième livre, Ivanović ne mentionne pas qu'il s'agit de sa traduction libre de l'allemand de l'œuvre de Pierre Blanchard, tandis que dans les livres précédents il le mentionnait.

En 1842, à Belgrade, est imprimé *Mali rečnik (vocabulaire) francusko-srpski*. C'est un petit dictionnaire français-serbe de 150 pages.

En 1843, apparaît à Belgrade *Francuski bukvar zajedno sa čitaonicom k upotrebleniju učeće se mladeži srpske. Uređen i izdan Aleksijem od Okoljskim, Profesorom francuskog jezika u liceumu knjažestva srpskog. Abécédaire et premières lectures françaises. U Beogradu, pri pravitel. Knjigopeč. 1843. str. 150*. Cet abécédaire de 150 pages est écrit par Aleksije Okoljski, l'auteur de la grammaire française en langue serbe intitulée *Francuska gramatika.*

La même année, en 1843, David Rašić (1825-1875) publie à Novi Sad sa traduction *Volterova Zaira ili zarobljeni Francuzi u krstonosnim vojnama. Žalostna igra u V dejstva.* C'est la traduction du français en serbe de la tragédie de Voltaire *Zaïre* (1732). L'analyse philologique et comparative de cette traduction a démontré que David Rašić savait bien la langue française et qu'il s'est présenté comme un excellent traducteur; mais il y a une différence entre l'original français et la traduction serbe: l'œuvre de Voltaire est écrite en vers, et la traduction de Rašić en prose. (Krstić 1999a).

En 1844, Stojan Jovanović imprime à Vienne sa grammaire française de 254 pages en langue serbe: *Francuska gramatika ili dosta tačno upućen francuski jezik i bez pomoći učitelja učiti ... i naučiti. Po najboljim gramatikama izrađena. Čast prva. U Beču, u knjigopečatni jermenskoga manastira 1844. Na 8-ni 3 i. II. 254 str.*

La même année, Dimitrije Matić publie à Belgrade sa traduction du français en serbe *Pohvala marku Avreliju, najdobrodetelnijem caru rimskom. Po Tomasu članu francuske Akademije. Preveo s francuskog Dimitrije Matić. U Beogradu, pečatano u knjaž. srpskog knjigopeč. 1844. str. III. 77. I. 3. Na 8-ni.* Il s'agit de la traduction de *La louange à Marc Aurèle, le meilleur tzar des Romains*, œuvre de Thomas, membre de l'Académie française.

Deux ans plus tard, en 1846, Dimitrije Isailović publie à Belgrade son *Francusko-srpski rečnik. U Beogradu, knjaž. srpskoga knjigopeč. 1846. Str. 1484. Na 12-ni.* Il s'agit d'un dictionnaire français-serbe de 1484 pages ; à l'époque, c'était un grand dictionnaire.

Vuk Karadžić (1787-1864), écrivain et philologue, réformateur de la langue serbe, a aussi été traducteur. Pour sa traduction du *Nouveau Testament* (1847), la deuxième partie de la *Bible*, il a consulté plus de dix traductions en plusieurs langues européennes. Il était contre la traduction libre, mais aussi contre la traduction mot à mot.

Son disciple Đura Daničić (1825-1882) a traduit la première partie de la *Bible* ; l' *Ancien Testament* (1866).

En 1848, Dimitrije Davidović (1789-1838) imprime à Belgrade son livre *Istorija naroda Srpskog. Izdana od Dimitrija Davidovićai prevedena na francuski jezik od Alfreda Vinjerona, profesora francuskog jezika. U Beogradu, pri knjigopečatni knjaž. Srbije 1848. I. str. 122. Život Kara-Đorđa Petrovića, verhovnog vožda Srpskog. str. 24. I. 2. Na 8-ni. Drugi naslov. Histoire de la nation serbe, publiée par Mr. Demeter Davidovits et traduite en français par Mr. Alfred Vigneron, professeur de la langue française à Belgrade, à l'imprimerie nationale de la principauté de Serbie 1848. Vie de Kara-Georges Petrovits, commandant en chef de la nation Serbe.* On peut bien voir que cette œuvre de Dimitrije Davidović à été imprimée en deux langues: serbe et française.

En 1850, Ljubomir Nenadović publie à Belgrade sa traduction du français en serbe *Napoleon Bonaparta ili trideset godina iz istorije francuske. Drama u VI dejstva od A. Dima. S francuskog preveo Nenadović P. Ljubomir. U Beogradu, u knjigopečatni knjažestva Srpskog 1850. str X. 178. I. 16. Na 12-ni.* Il s'agit de la traduction du drame d' Alexandre Dumas (1802-1870) *Napoléon Bonaparte ou Trente Ans de l'histoire de France* (1831).

En conclusion, nous pouvons dire que dans cette période, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du XVIIIe et dans la première moitié du XIXe siècle, on a de nombreuses traductions littéraires, de l'allemand en serbe, de l'anglais en serbe, de l'italien en serbe et du français en serbe.

A partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, les relations culturelles et littéraires entre les Français et les Serbes sont de plus en plus intenses, et l'interêt des Serbes pour les œuvres littéraires françaises est encore plus grand; nous avons de nombreuses traductions serbes de la littérature française, soit des traductions directes, soit des traductions indirectes, c'est-à-dire des traductions allemandes, anglaises, russes et italiennes.

BIBLIOGRAPHIE:

Babić, Sava (1986). *Razabrati u pletivu*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
Krstić, Nenad (1999a). *Francuska književnost u srpskim prevodima*. Novi Sad: Svetovi.

Krstić, Nenad (1999b). „Zagontka Volterova u prevodima Konstantina Pejičića i Pavla Berića". *VI simpozijum Kontrastivna jezička istraživanja, Novi Sad, 29-30. maj 1998. Zbornik radova*: 74-79.

Krstić, Nenad (2001). *La contrastive et la traduction. Le français et le serbe: les ressemblances et les différences*. Belgrade: Vedes.

Krstić, Nenad (2003). « Analyse philologique d'une traduction serbe du Télémaque«. Les Aventures de Télémaque – trois siècles d'enseignement du français, Actes du Colloque organisé à Bologne du 12 au 14 juin 2003, Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde, Seconde partie, SIHFLES, Bologne, Décembre. N. 31 : 70-77.

Krstić, Nenad (2004). » Petar Demelić kao prevodilac Larošfukoovih Maksima«. *Letopis Matice srpske*. Knj. 473, sv.3: 376-390.

Krstić, Nenad (2005). „Volterov Memnon u prevodu Konstantina Pejičića (1827)". *Prevodilac*. Br. 1-2 (53): 47-61.

Ladmiral, Jean-René (1979). *Traduire: théorèmes pour traduction*. Paris: Gallimard.

Littré, E. (1959). *Dictionnaire de la Langue française*. Paris : Gallimard-Hachette.

Rajić, Ljubomir (1981). *Teorija i poetika prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.

Sibinović, Miodrag (1990). *Novi original. Uvod u prevođenje*. Beograd: Naučna knjiga.

Nenad Krstić

SEVERAL REMARKS ABOUT THE HISTORY
OF TRANSLATION AMONG THE SERBS

Summary

Translation as a form of communcation has a very long tradition and it appeared several thousand years B.C. In the period of nomadic tribes, in the Stone Age, different clan and tribal languages were created. This difference between languages became even greater in the Bronze Age. Therefore, translation appeared as the only solution for the communication outside one's own language community. Naturally, in that prehistoric and protohistoric period, there was only one kind of translation: oral translation. And the first literary translation appeared in the 4th century B.C. It is *The Epic of Gilgamesh*, a work of an unknown writer. Beginnings of translation in the Serbian-Slavic written literature date back from the time when two Slavic apostles, Cyril (827-869), called the Philosopher, and his brother Methodius (825-885) translated *The Bible* and Greek liturgy into Old Church Slavonic, and the Serbs, copying these translations, later introduced into them features of their speech, from which the Serbian redaction of the Old Church Slavonic language was created, Serbo-Slavonic. However, it is

believed that the first Serbian translator was a medieval writer Sava Nemanjić (1175-1235) who translated from Greek *Evergetis Typikon* (the book of regulations for church rituals and monastic life in Orthodox monasteries). This paper presents the history of translation among the Serbs, as well as a chronological series of translations from the French language into Serbian, as well as the Serbian translations from English, German, Italian and Russian translations of French literature till the mid-19th century.
Key words: translations from French, translations from English, German, Italian and Russian translations of French literature.

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Tatjana Đurin,
Faculté de Philosophie, Novi Sad
tmiletin@nspoint.net

UDK 821.133.1.09-31 Rabelais F.

LE QUART LIVRE DE RABELAIS : UN VOYAGE AU BOUT DU MONDE OU LA DÉCONSTRUCTION DE LA TOPOGRAPHIE DE L'AUTEUR ?

La toponymie joue un grand rôle dans le monde de Rabelais. Les toponymes forment des coulisses, mais ils font également partie de ce mouvement perpétuel qui anime l'univers bouleversé de Rabelais. Etant donné que le réel et le fictif y sont mêlés, confondus, les frontières précises de ce monde échappent au lecteur. Comment donc traduire ce monde changeant ? Les solutions particulières du traducteur serbe, Stanislav Vinaver, seront examinées dans la perspective de la théorie de déconstruction qui, ayant abandonné la distinction traditionnelle entre le texte source et le texte cible, met en relief la fonction du traducteur et suggère que ce n'est pas la traduction qui dépend de l'original, mais que c'est l'original qui se met à revivre à travers la traduction.

Mots clés : traduction, traductologie, toponymie, déconstruction, Derrida, Rabelais, Vinaver

La toponymie abondante, même surabondante, joue un grand rôle dans l'immense univers de Rabelais. Les toponymes appartenant aux *realia* ainsi que les toponymes de fiction, empruntés aux légendes ou inventés par l'auteur, créent l'espace romanesque dans lequel fourmillent de nombreux personnages du roman. Les toponymes forment des coulisses mais ils font également partie de ce mouvement constant qui anime l'univers bouleversé de Rabelais. Le paysage change sans cesse: Chinon, Utopie, France, le monde entier, des îles exotiques dans un océan sans bornes. Á travers le voyage, qui est toujours une quête, se dessine peu à peu les contours du monde rabelaisien. Et ce n'est pas seulement au sens géographique, car, comme l'a noté Frank Lestringant, « noms de villages, de villes, de rues, lieux-dits qui infléchissent le récit, en relancent le mouvement, le font bourgeonner en autant d'histoires adventices greffées sur l'itinéraire principal » (Lestringant: 207). Il y a

donc toujours une histoire qui dérive du lieu et le toponyme prend le rôle d'un lien entre le lieu et l'histoire.

Le monde de Rabelais est imprégné de toponymes mais leur importance et leur fonction sont peut-être manifestes dans le *Quart Livre* écrit sous la forme d'un cahier de bord, d'un itinéraire maritime poursuivi d'île en île, à la recherche de la dive Bouteille, représentant un certain bout du monde symbolique.[1]

La juxtaposition des îles que Pantagruel a visitées crée une liste de toponymes qui, à son tour, produit l'espace narratif dans lequel sont situées les aventures les plus diverses. Un événement fictionnel est rattaché à chaque toponyme. Cet événement, en général présenté sous la forme d'un commentaire ou d'une histoire, représente « une unité parfaitement close sur elle-même : micro-récit logé dans l'épaisseur du signifiant local » (Lestringant: 212). Bien que le *Quart Livre* puisse apparaître semblable à un classique récit d'itinéraire, Frank Lestringant en a bien relevé les différences:

> Tout d'abord, l'île n'est pas un lieu comme un autre : parfaitement délimitée et isolée sur la carte des océans, elle enclôt, bien mieux qu'un quelconque lieu-dit de terre ferme, le micro-récit déposé en elle. La liste d'îles radicalise la discontinuité de l'itinéraire. De plus, elle en exagère le caractère aléatoire : sur mer il n'y a – en théorie du moins – plus de routes définies. (Lestringant 1988: 249-250)

Il n'y a pas de liaison entre une étape et la suivante. Toutes les directions, tous les parcours deviennent donc possibles.

Un tel récit, que Frank Lestringant appelle *la fiction en archipel* (Lestringant 1988: 249-250), se caractérise par un changement dans la représentation de l'espace: un mouvement de la cosmographie vers la topographie s'y révèle. La présentation globale de l'itinéraire entier tracé sur la mappemonde (technique de navigation prévalente au temps de Rabelais) cède la place à la description des lieux, caractéristique de la topographie. Partant du port de Thalasse, qui, situé sur le continent, est le seul point fixe dans cet itinéraire, le navire de Pantagruel avance en direction de l'Ouest vers « l'Indie superieure » qui devrait être atteinte via le mystérieux passage Nord-Ouest.[2] Mais déjà à partir du chapitre V, dès que les Pantagruélistes ont visité l'île de Medamothi, Rabelais abandonne les canons cosmographiques de l'époque, ainsi que les lois naturelles, et « l'archipel occidental commence à égrener ses monstrueuses singularités » (Lestringant 1988: 259). Désormais, il y aura une succession constante de descriptions d'îles, de leurs habitants et de mœurs locales de plus en plus étranges. Les voyageurs de Rabelais vagabonderont d'île en île en une navigation interminable dans cet océan infini qui change sans cesse (comme d'ailleurs tout l'univers rabelaisien). La mappemonde depuis longtemps abandonnée n'y servirait à rien: il n'existe

---

1 L'oracle sera atteint à la fin du Cinquième Livre dont l'authenticité n'est pas confirmée.

2 Telle avait été l'entreprise de Giovanni da Verrazano en 1524, et celle de Jacques Cartier en 1534, qui avaient en vain cherché le détroit hypothétique.

que l'île suivante et la difficulté particulière qu'elle présenterait et que les héros seraient obligés de surmonter.

En raison de cette fragmentation de l'espace-narration, le *Quart Livre* reste inachevé, de sorte que les frontières précises de ce monde échappent au lecteur qui se trouve égaré le long d'un chemin vague et dangereux. Comment donc traduire cet univers changeant ? Faut-il essayer de le fixer ou bien se laisser faire, s'y plonger complètement ?

Il semble que le traducteur serbe, Stanislav Vinaver, prenne d'abord la même direction que Rabelais mais, peu à peu, Vinaver, comme s'il ne pouvait pas lutter contre ce torrent morcelant, se met à décomposer davantage le monde de Rabelais. Puisque le traducteur serbe s'est ainsi réservé un rôle actif dans le processus de traduction, ses solutions particulières seront examinées dans la perspective de la déconstruction qui, tenant à dépasser toutes les oppositions conceptuelles rigides et, par conséquent, ayant abandonné la distinction traditionnelle entre le texte source et le texte cible, met en relief précisément la fonction du traducteur en tant que créateur et continuateur du texte original.

D'après l'initiateur de la déconstruction, Jacques Derrida (1930-2004), la signification d'un texte n'est pas le résultat de la référence aux choses que les mots représentent. Vu que la déconstruction n'admet pas l'existence du rapport exclusif entre le signifiant et le signifié, les signifiants ne se rapportent qu'aux autres signifiants et la langue ne renvoie qu'à elle-même. Selon Derrida, la signification d'un texte résulte plutôt de la différence entre les signifiants employés :

> […] le concept signifié n'est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu'à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l'intérieur duquel il renvoie à l'autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences. Un tel jeu, la différ**a**nce[3], n'est plus alors simplement un concept mais la possibilité de la conceptualité, du procès et du système conceptuels en général. Pour la même raison, la différ**a**nce, qui n'est pas un concept, n'est pas un simple mot, c'est-à-dire ce qu'on se représente comme l'unité calme et présente, auto-référente, d'un concept ou d'une phonie. » (Derrida 1968: 6-7)

Le signifié est toujours absent, déplacé, inaccessible. Il n'y a pas de sens unique, pas de structure profonde, rien que des chaînes de signifiants dans un jeu actif et productif. Pour marquer le caractère actif des différences qui jouent, Derrida propose donc le terme de *différ**a**nce*, un jeu de mots (ou plutôt de graphèmes), jeu qui se voit mais qui ne s'entend pas, sur deux significations du verbe *différer*, être différent et déplacer dans l'espace et dans le temps.

Ce jeu de différences, cette possibilité de conceptualité, Derrida le trouve très difficile à penser, sinon impossible, parce que ce jeu précède « la chose », c'est-à-dire il est antérieur à l'Être:

---

[3] Souligné par T. Đ.

> L'être n'ayant jamais eu de « sens », n'ayant jamais été pensé ou dit comme tel qu'en se dissimulant dans l'étant, la différ**a**nce, d'une certaine et fort étrange manière, (est) plus « vieille » que la différence ontologique ou que la vérité de l'être. C'est à cet âge qu'on peut l'appeler jeu de la trace. D'une trace qui n'appartient plus à l'horizon de l'être mais dont le jeu porte et borde le sens de l'être : jeu de la trace ou de la différ**a**nce qui n'a pas de sens et qui n'est pas. Qui n'appartient pas. Nulle maintenance, mais nulle profondeur pour cet échiquier sans fond où l'être est mis en jeu. (Derrida 1968: 14-15)

Si la différ**a**nce est originaire, peut-elle être saisie, ou du moins sentie ? D'après la déconstruction, c'est justement par l'activité traduisante, qui, elle, souligne le mieux les différences entre le signifiant et le signifié, que l'on peut s'approcher le plus de cette différ**a**nce qui n'est ni mot ni concept et qui nous échappe. Derrida trouve que les différentes significations du texte peuvent être découvertes si l'on décompose la structure de la langue dans laquelle il est rédigé. Le jeu de la trace, cette inaudible pensée, peut être senti par le traducteur lors du processus de déconstruction du texte et de la langue. Cependant, dans ce cas, il ne s'agit point d'une traduction qui véhicule des significations identifiables à travers les frontières. C'est plutôt un mouvement le long d'un chemin absent, qui se dissipe, la voix qui dit mais qui ne peut pas être capturée, un écho qui disparaît dès qu'il est entendu. Selon les déconstructionnistes, au lieu de fixer la même signification, la traduction peut créer encore plus d'espace pour le jeu, élargir l'horizon du texte et de la langue en ouvrant la porte à d'autres différences. Ainsi conçue, la traduction est considérée comme une « transformation d'une langue par une autre » (Derrida 1968: 9) et elle implique l'idée que le traducteur crée l'original.[4] La déconstruction prétend que les textes originaux sont constamment réécrits et que chaque lecture/traduction reconstruit le texte source (Gentzler 2001: 149). Puisque la signification n'est jamais achevée mais toujours en mouvement, jouant le jeu de la trace, un texte n'est jamais terminé, lui non plus. Il se prête à de nouvelles réécritures/transformations qui comblent la structure ouverte du texte. Grâce à ces transformations le texte et la langue subsistent et, renouvelés, ils croissent et mûrissent.

Au moyen de différents procédés de traduction, une telle transformation se produit dans la version serbe de l'itinéraire du *Quart Livre* de Rabelais.

Le premier procédé est celui de transcription par lequel est traduit le toponyme Thalasse.

Les Pantagruélistes partent du port de Thalasse (du mot grec signifiant la mer) et entreprennent un voyage sans retour au cours duquel disparaissent les bords de sorte que la cosmographie se réduit à sa plus petite unité, la topographie. Thalasse représente le seul lien avec la terre ferme, c'est-à-dire avec la réalité romanesque

[4] La déconstruction n'a pourtant jamais proposé une théorie de la traduction. Elle s'est servi de la traduction pour illustrer ses thèses.

antérieure. Une fois que Thalasse est quittée, la fragmentation de l'espace, aussi bien géographique que narratif, commence.

Transposé par le procédé de transcription, le correspondant serbe de ce toponyme, *Таласа*, ne diffère pratiquement pas de la forme originale. De plus, il semble que Vinaver, à son tour, conserve le lien avec la terre ferme qui est, dans la traductologie traditionnelle du moins, le texte source. Cependant, dans la traduction serbe une fragmentation, une déconstruction à peine visible, commence déjà à s'opérer. La différ**a**nce derridéenne semble se faire jour sous la forme d'une résonance étymologique presque inaudible qui relie *Таласа* au substantif serbe *талас*, vague, onde, ensuite par extension à la mer, et finalement au port. Comme Derrida le suggère, la différence est gardée et la langue est revigorée par la restitution d'une étymologie depuis longtemps oubliée.

Le procédé suivant est la traduction dite adéquate par laquelle sont transposés, entre autres, les toponymes Papefigues, Papimanie et l'île des Alliances.

Le nom de l'isle des Papefigues, que Rabelais appelle aussi Papefiguiere, vient du nom de ses habitants, Papefigues, qui se moquent du pape. Ces gens sont assujettis aux habitants de l'île voisine, Papimanie. Les variantes serbes, *Папишипак* et *Папомахнитиште*, pourraient être considérées comme adéquates, qu'il s'agisse de la traduction du mot ou de la traduction du procédé littéraire de Rabelais. Vinaver suit le chemin de l'auteur qui, lui, se met peu à peu à morceler l'espace narratif. Bien que les deux îles composent une paire contrastée, elles sont essentielles l'une à l'autre : sans Papimanes il n'y aurait point de Papefigues, et vice-versa. En séparant ces deux îles[5], Rabelais, et Vinaver, déconstruisent donc cette unité symbiotique.

Des rapports de parenté très étranges règnent sur l'isle des Alliances dont l'ancien nom est l'isle Ennasins, dérivé probablement de l'adjectif *enasé*, « qui n'a pas de nez ». Les variantes serbes sont toujours adéquates, *Сродничко острво* et *Безносо острво*. Quant à la topographie, la fragmentation se poursuit. Tandis que dans le cas de l'isle des Papefigues et la Papimanie Rabelais déconstruit une unité logique en divisant physiquement deux îles qui le composent, ici on se trouve devant une île à deux noms, ce qui entraîne déjà une certaine confusion. Le lecteur pourrait se poser la question : Est-ce que c'est vraiment la même île ?

Cette confusion devient encore plus grande grâce au procédé de juxtaposition vinaverienne qui fait pousser plus loin la déconstruction de la topographie de l'auteur.

L'isle de Medamothi, toponyme d'origine grecque, qui, d'après la *Briefve declaration* de Rabelais, signifie *nul lieu* (Rabelais 1995: 1143), est traduit par la juxtaposition de la transcription du nom original (procédé courant quand il s'agit de la transposition des noms propres) et de sa traduction en serbe : *Медамота-*

---

5 Il y a d'autres exemples: les isles de Teleniabin et Geneliabin, les isles de Enig et Evig, les isles Nargues et Zargues.

Непостојка, du verbe *не постојати*, ne pas exister.[6] Le procédé paratactique de Rabelais évoqué plus haut empêche de tracer l'itinéraire de Pantagruel sur la mappemonde et le fil de narration se perd progressivement. Vinaver, quant à lui, par la forme dédoublée du nom propre rend l'espace encore plus vague, de sorte qu'il n'est plus possible de le tracer même sur la carte topographique. Et si, tout compte fait, l'archipel de Rabelais se réduit à des mots (Beaujour 1969: 139 apud Lestringant 1988: 252), aux mots sans référent dans la réalité, aux mots qui s'engagent, semble-t-il, dans le jeu incessant de Derrida, la juxtaposition de Vinaver, est-elle le procédé qui met en évidence (autant que possible) ce qui se trouve avant le mot, « la chose » qui *n'est pas* ?

Selon Derrida, le processus de traduction déconstruit le texte et le renvoie au point où « la chose » n'est pas encore nommée. Les détours du chemin de la signification deviennent ainsi visibles. L'acte de choisir met en pleine lumière les restrictions de la langue. Cette manifestation des restrictions fait naître alors d'autres possibilités dans l'espace intermédiaire qui n'est ni une langue ni l'autre, mais une zone entre les deux. Dans cette zone il n'y a que d'inaudibles pensées, non encore prononcées. Une fois que la variante, c'est-à-dire le terme restrictif, est choisi, cette inaudible pensée qui paraissait possible entre deux langues se déplace, se remet à plus tard.

Cependant, chez Vinaver comme si ce choix n'était jamais fait. Bien au contraire, il semble que la juxtaposition révèle justement les hésitations du traducteur, les possibilités, le choix qui n'est pas encore fait, la décision non encore prise. Est-ce que c'est la trace de Derrida ? La trace qui *est* tant que « la chose » *n'est pas* ? La trace qui est toujours dans un mouvement jovial jusqu'à ce que l'acte de nommer et d'identifier n'interrompe son jeu ?

De toute façon, ce qui est sûr c'est que *Медамота-Непостојка* n'est pas une île de Rabelais. Elle l'est mais en même temps elle ne l'est pas. Elle représente le mot qui n'est pas un mot et qui n'appartient encore à aucune langue. N'appartenant nulle part, n'existant pas (encore), *Медамота-Непостојка* n'a pas de micro-récit. En fait, elle en a deux: l'un pour *Медамота* et l'autre pour *Непостојка*. Et voilà la fragmentation de la topographie et de la narration qui se poursuit davantage.

La déconstruction de l'espace et de la narration chez Vinaver se voit à son comble dans l'exemple des isles de Tohu et Bohu qui sont, d'après la *Biefve declaration*, (Rabelais 1995: 1144) les deux mots d'origine hébraïque signifiant *déserte, incultivée*. Ce toponyme a deux correspondants serbes: *Дармарска острва*, du substantif d'origine turque *дармар*, tumulte, désordre, et *острва Дар и Мар*, des substantifs *дар,* cadeau, et *мар*, soin. A la différence de l'exemple de *Медамота-Непостојка* où les deux variantes ont la même signification, *Дармарска острва* et *острва Дар и Мар* représentent, dans un certain sens, une paire contrastée. *Дармар* a

6 Il y a aussi d'autres toponymes transposés par la juxtaposition vinaverienne: l'isle de Ganabin – Ганабим или Лупеж острво, l'isle des Macreons – Макреонско острво-острво Дуговеких, l'isle Ruache – Рууш-Ветрометина etc.

une connotation négative, tandis que *дар* et *мар* ont chacun une connotation positive. Aussi paraît-il peu logique que les deux noms se rapportent au même lieu-dit: Rabelais a réduit l'univers à une île; Vinaver l'a davantage morcelé. Et voilà l'espace-narration finalement déconstruit de sorte que la flotte de Pantagruel ne sortira jamais de l'archipel occidental.

L'itinéraire de Rabelais n'est donc pas achevé. On pourrait toujours lui ajouter de nouvelles unités, continuer « le jeu innombrable des discontinuités » (Lestringant 1988: 260). Selon la déconstruction, c'est justement la tâche du traducteur – d'assurer la perpétuation du texte et de la langue, la perpétuation de la vie – car dans la traduction sont renouvelés les textes aussi bien que les langues. La traduction représente la renaissance d'un texte. Mais ce texte n'est plus le même: il change au fur et à mesure que le traducteur le modifie et augmente. L'espace intermédiaire, les frontières entre les langues émergent et les marques de la signification déplacée deviennent visibles, perpétuées.

Dans sa variante serbe, l'archipel de Rabelais semble être « encore plus illimité » puisque le traducteur en déconstruit la topographie, les toponymes à double forme étant les morceaux des morceaux. Ce morcellement produit à son tour de nouveaux termes qui, ni français ni serbes, deviennent indécidables, inclassables. Ils ne sont pas. Ils sont le non-dit que les déconstructionistes cherchent à entendre, ce qui est « inaudible, insaisissable, ce qui est là mais qui n'est pas là, perdu dans l'espace entre le signifiant et le signifié » (Gentzler 2001:153).

L'image poétique du jeu de la trace derridéen, les formes dédoublées de Vinaver font penser à la fission: il s'y dégage une nouvelle énergie qui jusqu'alors a été capturée à l'intérieur de l'atome. Cependant, Derrida est sûr que la trace ne peut pas être saisie: « Toujours différ**a**nte, la trace n'est jamais comme telle en présentation de soi. Elle s'efface en se présentant, s'assourdit en résonnant. » (Derrida 1968: 15). Que représenteront les formes de Vinaver si, une fois prononcées ou écrites, elles cessent d'être la trace ? Elles deviendront alors des traces de la trace, des atomes dans une nouvelle réaction en chaîne, des signifiants d'un nouveau texte à déconstruire. L'énergie continuera donc à se transformer à l'infini; les Pantagruélistes continueront à zigzaguer en tâtonnant à travers un océan qui s'étend à perte de vue. Et il n'y aura pas de bout du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Derrida, Jacques (1968). *La Différance*, Conférence prononcée à la Société française de philosophie, http://web.archive.org/web/20071011134536/http://jacques-derrida.com.ar/frances/differance.htm

Gentzler, Edwin (2001). *Contemporary Translation Theories*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters.

Lestringant, Frank (1988). «L'insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart Livre*». *Etudes rabelaisiennes XXI*, Genève: DROZ.

Lestringant, Frank (s. d.). *Rabelais et le récit toponymique*, s.l.

Rabelais (1995). *Œuvres complètes*, édition établie par Guy Demerson. Paris: Seuil.

Рабле, Франсоа (1989). *Гаргантуа и Пантагруел*, том I и II, прев. Станислав Винавер. Београд : Самостално преводилачко издање Константина Винавера, Слободана Винавера и др.

Tatjana Đurin

RABELAIS' *QUART LIVRE*: A JOURNEY TO THE END OF THE WORLD OR DECONSTRUCTION OF THE AUTHOR'S TOPOGRAPHY?

Summary

Toponymy plays a very important part in the romanesque universe of François Rabelais. Toponyms that belong to the *realia*, as well as toponyms from the fictional world, create a romanesque space through which the novel's numerous characters move and exist. The toponyms are also the story's background stage, but they still participate in the constant movement that pervades this Rabelais' turbulent world. The scenery is always changing: Chinon, Utopie, Paris, France, exotic islands in the endless ocean. The journey, which is also a quest of some kind, reveals, little by little, the contours of Rabelais' world. However, because the real and the fictional are constantly intertwined, the precise borderlines of this world are not easily reachable: the reader remains lost on that winding and dangerous road. How, then, do we translate that ever-changing world? Should we stop that perpetual moving or just completely give in to it? Stanislav Vinaver's methods of translation are here viewed through the theory of deconstruction which, by relinquishing the traditional distinction between the source text and target text, emphasizes the role of a translator, suggesting that translation does not depend on the original text, but that instead, the original text resurrects and resumes through the translation.

Key words : translation, traductology, toponymy, deconstruction, Derrida, Rabelais, Vinaver

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Ana Vujović
Faculté pour la formation des maîtres, Belgrade
Serbie
UDK 371.3..811.133.1
373.6..17.023.36
Ana.Vujovic@uf.bg.ac.rs

LES ENSEIGNANTS DU FLE ET L'ENSEIGNEMENT DE LA CULTURE

Nous voudrions relever certains sujets actuels concernant la formation initiale et continue des enseignants du FLE, aussi bien que de proposer quelques moyens pour les promouvoir. Etant donné que l'enseignant d'une langue étrangère est médiateur entre deux langues et deux cultures, nous proposerons quelques éléments qu'on devrait inclure dans la formation de futurs enseignants de langue et culture étrangère.
Mots-clés : enseignants du FLE / enseignement de la culture / formation initiale / formation continue

Sous l'impulsion du courant culturel qui souffle ces dernières années dans le monde entier, les enseignants acquièrent de plus en plus de nouvelles connaissances sur la culture des pays dont ils enseignent les langues. On parle souvent d'une « dimension culturelle » de l'enseignement/apprentissage des langues étrangères, en espérant que cet enseignement/apprentissage pourra créer une compréhension mutuelle et l'appréciation de la diversité culturelle, aussi bien qu'une meilleure cohésion sociale. Un très grand nombre d'enseignants se sont formés et auto formés pour mieux connaître la culture étrangère, mais aussi la démarche interculturelle. Il est cependant nécessaire de leur assurer d'abord une formation initiale, ensuite continue, pour aller vers une autoformation très diversifiée. Une étude menée dans dix pays européens montre que très peu d'enseignants ont appris les techniques d'enseigner la culture. (Lazarević 2009: 405)

Une autre étude, menée auprès des étudiants de la Chaire de l'anglais de la Faculté de philosophie à Nis, évoque que plus de 80% de ces étudiants considèrent que l'évaluation des compétences culturelles par les tests et par les présentations en groupe est bonne. Ce sont des moyens les plus fréquents pour évaluer les compétences culturelles, mais les étudiants en proposent d'autres aussi : examen oral,

discussion en classe, présentation individuelle, jeu de rôles, évaluation en pair, essai. (Lazarević 2009: 407) Les étudiants interviewés pensent aussi qu'on devrait utiliser plus le matériel authentique audio et vidéo et qu'il serait utile d'avoir plus de discussions en classe – ce qui exige un plus grand nombre de cours consacrés à la culture étrangère et aux techniques de son enseignement.

> Les compétences interculturelles d'un enseignant peuvent être définies comme la capacité à accueillir l'autre en élève ; la compétence de médiation entre les cultures des élèves, entre celle-ci et d'autres cultures ; la capacité, pour faciliter les apprentissages des élèves, à prendre appui sur ce qu'ils ont appris en dehors de l'école. Il faut savoir reconnaître la variable culturelle comme l'un des matériaux des apprentissages et du vivre-ensemble. (Dinvaut 2006: 39)

Et c'est toujours en coconstruction avec le groupe que l'enseignant apprend à repérer les frontières culturelles, à décoder les implicites culturels et initier à l'humour. Il accompagne aussi l'adaptation et reconnaît chaque étudiant en tant qu'individu à part entière.

La formation à l'interculturel ne fait pas toujours partie de la formation des professeurs de langue étrangère. Pourtant, il est nécessaire que les enseignants acquièrent eux-mêmes une compétence interculturelle avant d'intégrer dans leurs classes cette dimension. La bonne maîtrise des formes linguistiques ne suffit pas à la communication. En effet, les structures formelles d'une langue ne sont qu'un vecteur et ne représentent que la surface visible et émergente de la communication. Ne mentionnons même pas qu'aux différents codes et niveaux de langage correspondent différents indices socioculturels et posent, entre autres, le problème de la traduction du registre et des connotations.

On devrait d'abord expliquer la différence entre la conception d'une « formation des enseignants du FLE à l'interculturel » et celle de « la formation des enseignants du FLE à enseigner la culture française ».

✓ L'expérience des enseignants du FLE en France (qui travaillent avec les apprenants venant des cultures parfois très différentes) prouve que les connaissances culturelles diversifiées aident l'enseignant à mieux gérer le groupe multiculturel, à améliorer la qualité des relations avec l'apprenant, mais aussi à prendre de la distance par rapport à lui-même et par rapport aux cultures étrangères.

- Ces connaissances aident à optimiser la gestion du groupe multiculturel et permettent de développer quelques objectifs : diversifier les procédures pédagogiques, dynamiser la classe, sécuriser les étudiants, modifier l'image du professeur, mieux organiser les contenus et faire davantage confiance aux étudiants et moins vouloir contrôler la classe.

- Ces connaissances améliorent les relations enseignants/apprenants et donnent également la possibilité de mieux prendre en compte l'individu et pas seulement la culture, de mettre en place une qualité dans les relations, de mieux comprendre les apprenants « dans » et « en dehors » de la classe, d'expliquer certains points (culturels ou non) dans la langue maternelle de l'étudiant, d'anticiper ou expliciter des comportements, des situations ou des habitudes culturelles.
- Ces connaissances aident à prendre de la distance par rapport à soi et par rapport aux cultures étrangères. (Bouvier 2006)

La compétence interculturelle n'est pas forcément une compétence qui permet de dialoguer avec un étranger (avec une personne de nationalité, de culture différentes), mais avec autrui (une autre personne). L'objectif est donc d'apprendre la rencontre et non pas d'apprendre la culture de l'autre. L'interculturel accorde une place plus importante à l'individu en tant que sujet qu'aux caractéristiques culturelles de l'individu. La rencontre avec un étranger, c'est d'abord la rencontre avec un sujet qui a des caractéristiques propres. La démarche interculturelle comprend la décentration, le développement des capacités emphatiques, la coopération et la compréhension comment l'autre perçoit la réalité et comment l'autre me perçoit. La compétence interculturelle est alors uniquement et simplement la possibilité de dialoguer avec l'autre, d'être un être plus complet et donc plus libre. Mais comment mettre en place une formation initiale des enseignants à l'interculturel qui soit pertinente et efficace est une question à laquelle il est très difficile de répondre. Des formateurs d'enseignants et des chercheurs consacrent à ce sujet des débats, des réflexions, des approches différentes.

✓ Dans le cas d'un pays non francophone, comme la Serbie, la situation est différente. Le plus souvent, l'enseignant appartient à la même culture que les apprenants et n'a jamais fait un long séjour dans le/les pays dont il enseigne la langue et la/les culture(s). Pourtant, pour les apprenants, l'enseignant est un référent culturel privilégié, une personne ressource et un médiateur culturel (bien que non exclusif). L'enseignant d'aujourd'hui n'est pas seulement un dispensateur du savoir : c'est une personne qui soutient, qui aide, qui inspire un apprenant, qui promeut la matière qu'il enseigne. Le rapport que l'enseignant entretient avec l'objet d'étude influence la motivation des apprenants.

On peut distinguer l'enseignant natif (qui a l'avantage de parler mieux la langue et de connaître les finesses d'emploi syntaxique et lexical) et l'enseignant non natif (qui a l'avantage de partager la langue et la culture de ses apprenants et la même expérience d'apprentissage, ce qui le rend plus sensible aux problèmes les plus fréquents). Il est vrai que, dans la formation des enseignants, un perfectionnement linguistique et culturel est indispensable, surtout si les contacts avec les pays étrangers et leurs habitants sont rares. Mais, selon certains, « plus que la qualité de natif et non natif, c'est la nature des représentations, le niveau socio-économique, le degré de

sécurité linguistique et culturelle et la qualité de la formation initiale et continue qui déterminent la qualité de la posture d'enseignement. » (Cuq 2002: 139)

A l'ancienne image de l'enseignant transmetteur du savoir correspond l'image de l'élève consommateur d'un savoir qui lui est plutôt extérieur et qu'il doit répéter et mémoriser. Il existe cependant une autre conception selon laquelle le savoir est déjà présent chez l'élève : donc, « à l'image du maître accoucheur de savoir correspond l'image du disciple découvreur d'un savoir qui lui est intérieur ». (Cuq 2002: 140) Le savoir n'est pas quelque chose qui existe avant l'action d'enseignement et d'apprentissage ; c'est une coconstruction qui dépend des stratégies utilisées par l'apprenant et par l'enseignant. L'enseignant devrait donc être organisateur et gestionnaire de formations, conseiller et interlocuteur des apprenants.

L'enseignant fait face quotidiennement à l'échec scolaire, au manque d'intérêt et d'attention. Il joue le rôle de l'assistant social, du parent, de l'éducateur. Il ne faut pas oublier que les attentes et les représentations qu'une société a de la profession de l'enseignant sont des facteurs qui interviennent aussi dans l'efficacité de son travail éducatif : comme tout être humain, l'enseignant peut se décourager si son travail est dévalorisé par la société et si on ne lui fait pas confiance. Il est nécessaire de comprendre la responsabilité de la profession de l'enseignant, et en particulier celui d'une langue qui est vecteur, produit et condition de la culture (comme le souligne Lévi-Strauss).

« The notion of `intercultural skills` also introduces the concept of mediation: `the role of the cultural intermediary between one's own culture and the foreign culture`." (Byram 2009: 16) L'enseignant doit en quelque sorte jouer le rôle de médiateur, analyser les déformations qui limitent les perceptions des apprenants pour lever les blocages et permettre un véritable accès au savoir. Même les réactions les plus intimes et les plus affectives de chacun sont aussi structurées par un imaginaire social. Il n'est pas spontané d'accepter l'autre dans sa différence, et l'enseignant lui-même doit reconnaître sa propre identité et comprendre qu'il est possible de se former à la connaissance et à la pratique de sa propre culture et de la culture de l'autre. Pour accomplir cette tâche, l'enseignant doit d'abord recevoir une formation appropriée.

Pour améliorer la formation des enseignants, on devrait développer ses qualités humaines et intellectuelles propres à favoriser une meilleure relation avec les élèves. On devrait aussi s'intéresser aux représentations des futurs enseignants de langues étrangères et les amener à réfléchir sur leurs propres représentations, leurs certitudes, leurs préjugés. Il est évident que l'enseignant a son propre système de valeurs et de normes, susceptible aux stéréotypes et à l'ethnocentrisme.

La formation des enseignants contient toujours la préparation théorique et la formation professionnelle, c'est-à-dire l'ensemble des savoir-faire particuliers qui permettent d'exercer sa profession. La simple acquisition des connaissances n'est pas formation, mais plutôt instruction, somme d'informations. En plus de connaissances nécessaires, la formation implique le développement d'habiletés et d'attitudes ainsi que l'intégration des savoirs dans la pratique quotidienne de la vie. La formation

comporte « un ensemble d'activités, de situations pédagogiques et de moyens didactiques ayant comme objectif de favoriser l'acquisition ou le développement de savoirs (connaissances, habiletés, attitudes) en vue de l'exercice d'une tâche ou d'un emploi ».[1] Elle englobe la formation initiale, qui pose les bases pour que l'individu puisse participer tout au long de sa vie à des formations spécifiques, et la formation continue qui devrait être régulière tout au long de la carrière.

> Il ne s'agit pas d'imposer le plus grand nombre possible de savoirs aux futurs enseignants, mais de leur faire acquérir certaines capacités :
> - La capacité à intégrer les savoirs savants enseignables tout en se fondant sur le vécu des élèves et sur le leur,
> - La capacité à planifier et à organiser les contenus enseignables en recourant à l'interdisciplinarité,
> - La capacité à analyser leurs représentations initiales et à les modifier pour pouvoir jouer le rôle de médiateurs culturels auprès de leurs élèves,
> - La capacité à faire face au plus grand nombre possible de situations inédites. (Louis 2006: 20)

Qu'est-ce que la formation de futurs enseignants de langue et culture étrangère devrait inclure (concernant la culture étrangère et l'interculturel) ?

o Dans le monde moderne de communications et des voyages, il est nécessaire d'apprendre comment préparer un projet éducatif d'échange. Il faudrait connaître les étapes, négocier avec les enseignants d'autres pays, travailler en groupe, conduire, analyser les résultats. Les enseignants hésitent souvent à s'engager dans des échanges scolaires parce qu'ils considèrent que cela exige un travail préparatif énorme. Comment le faire dans un programme de formation ? En découvrant le système éducatif du pays étranger et en suivant un autre enseignant dans ce pays. « Se tremper dans une autre culture permet toujours de mieux comprendre la sienne ». (Abdallah-Pretceille 1996: 167)

o Il semble indispensable d'imposer à chaque étudiant un séjour dans une université d'un pays où la langue enseignée est parlée. Cette expérience d'immersion dans le pays étranger lui donnerait l'occasion de comprendre la culture dont plus tard il deviendra l'intermédiaire. Malheureusement, la situation économique dans beaucoup de pays, dont la Serbie, ne le permet, à l'heure actuelle, qu'à un nombre très restreint d'étudiants.

o En ce qui concerne la formation à l'interculturel, il est inévitable que, dans un premier temps, l'enseignant soit confronté à deux codes culturels et deux conceptions, deux visions du monde, et il traduit le nouveau code dans son code habituel : il y a assimilation du code nouveau au code ancien. Dans un deuxième temps, l'enseignant pourrait commencer à adopter d'autres valeurs : son code initial

[1] Voir le site : www.uclouvain.be/cps/ucl.doc/laap/documents/former_les_enseignants_a_l_interculturel

continue d'exister et les deux sont en une sorte de déséquilibre. Ensuite vient l'étape de la médiation et de la tentative de création de symboles d'union entre les deux codes. Dans la dernière étape, on crée un troisième espace et le sujet se situe soit dans un code soit dans l'autre ou à l'extérieur des deux: c'est l'étape de l'objectivation à laquelle devrait aboutir un projet de formation. (Nikou 2006: 86)

- Il faudrait établir des relations entre l'expérience des stages pratiques et le cours de didactique de la culture et tirer parti d'une expérience interculturelle hors de la classe. Pour pouvoir aider les élèves à interpréter correctement les faits culturels utilisés par les francophones dans la communication, il faut que l'enseignant soit lui-même confronté à des malentendus culturels. Cela lui permettrait de prendre conscience des bouleversements affectifs, parfois intimes et violents, que peut provoquer la confrontation avec des représentations culturelles différentes.
- On devrait offrir plusieurs cours optionnels qui permettraient aux étudiants d'approfondir non seulement leurs connaissances sur la culture étrangère, mais aussi comment l'enseigner et comment évaluer ces connaissances. Dans un premier temps, on devrait sensibiliser les futurs enseignants à repérer les caractéristiques d'une culture étrangère dans le matériel didactique, pour pouvoir ensuite les traiter dans le travail avec les apprenants.
- On pourrait aussi envisager de mettre au point un projet pédagogique centré sur une tâche-problème, et qui leur permettrait de mobiliser tous les savoirs et savoir-faire acquis.
- Il faudrait former les enseignants non seulement à utiliser les technologies modernes (telles que l'ordinateur, la vidéo, les moyens télématiques etc.), mais de les utiliser à des buts éducatifs. Bien que très utile pour une meilleure motivation des apprenants, ceci n'est pas toujours réalisable à cause d'un mauvais équipement dans beaucoup d'établissements scolaires.

Il faut faire comprendre la nécessité d'une véritable professionnalisation du métier d'enseignant de langue et culture étrangère, reconnaître la valeur de sa mission de formation à côté de ses missions d'enseignement et de recherche. La formation continue a pour objectif de permettre aux enseignants de faire évoluer leurs pratiques, de réfléchir et de chercher de nouveaux modèles. L'enseignant est aujourd'hui amené à compléter son information et sa formation à l'extérieur des systèmes institutionnels : il passe de la formation initiale par la formation continue vers l'autoformation tout au long de sa vie.

LA BIBLIOGRAPHIE

Abdallah-Pretceille, Martine et Louis Porcher (1996). *Education et communication interculturelle,* Paris, PUF.

Bouvier, Béatrice et Sophie Roch-Veiras (2006). « A quoi servent les connaissances sur les cultures étrangères des enseignants de FLE ? », *L'Interculturel en francophonie,* Cortil-Wodon, E.M.E. et InterCommunications, pp.193-206.

Byram, Michael (2009). "Plurilingual, multilingual, pluricultural, intercultural and mediation. Some `European` concepts for discussion", *Languages and Cultures in Contact,* Conference proceedings, Herceg Novi, pp. 12-17.

Cuq, Jean-Pierre et Isabelle Gruca (2002). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde,* Grenoble, PUG.

Dinvaut, Annemarie (2006). « Former les enseignants de l'école primaire à la didactique de l'interculturel », *Former les professeurs de langues à l'interculturel,* Cortil-Wodon, E.M.E. et InterCommunications, pp. 37-52.

Gardes, Patricia (2003). « Les représentations interculturelles de futurs enseignants de FLE », *Les représentations interculturelles en didactique des langues-cultures,* Paris, l'Harmattan, pp.73-114.

Lazarević, Nina et Savić, Milica (2009). « Do we teach teachers to teach culture? », *Languages and Cultures in Contact,* Conference proceedings, Herceg Novi, pp. 404-411.

Legendre, R. (1998). *Dictionnaire actuel de l'éducation,* Paris-Montréal, Larousse.

Louis, Vincent (2006). « Quels principes pour une didactique de la culture dans la formation initiale des professeurs de FLE/S ? », *Former les professeurs de langues à l'interculturel,* Cortil-Wodon, E.M.E. et InterCommunications, pp. 11-24.

Nikou Théodora (2006). « La formation des enseignants du FLE à l'interculturel : une priorité pour le système éducatif hellénique », *Former les professeurs de langues à l'interculturel,* Cortil-Wodon, E.M.E. et InterCommunications, pp.77-89.

www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/laap/documents/former_les_enseignants_a_l_interculturel

Ana Vujović

FRENCH LANGUAGE TEACHERS AND TEACHING FRENCH CULTURE

Summary

We would like to point out a few issues of the current interest in the field of initial and in-service training of French language teachers. We would also try to propose some activities which could promote their education concerning the process of teaching and learning the French culture, such as: preparing and organizing students' exchanges and residencies abroad,

proposing different optional courses and modules during the studies, use of the new technologies for educational purposes, etc. Since a foreign language teacher is a mediator between the two languages and cultures, he should not only get some knowledge about these particular areas, but also different competences which will help him achieve better results. It is necessary to understand the need of the professionalization of the teacher's work and recognize a value of his mission. Every teacher should pass the way from the initial to the life long learning.

Key words : French language teachers / teaching culture / initial learning / life long learning

Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXV (2010)
Annual Review of the Faculty of Philosophy. Novi Sad. Volume XXXV (2010)

Biljana Stikić
Faculté des Lettres et des Arts, Kragujevac
bstikic@eunet.rs

UDK 373.6::811.133.1(497.11)"1918/1941"
373.6:378.4.727.3

ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS EN SERBIE 1918-1941: NIVEAU UNIVERSITAIRE

L'auteur a soumis à l'analyse l'enseignement des langue et littérature françaises qui avait été organisé dans plusieurs établissements d'enseignement supérieur. Il s'agit avant tout de deux Séminaires français, ceux de Belgrade et de Skopje. Alors que le premier vivait un développement remarquable à l'égard des personnel et matières enseignées, l'histoire du second avait à peine débuté. Aussi le français s'était-il réservé une excellente position à l'École normale supérieure ainsi que dans d'autres facultés de Belgrade.
Mots-clés: le français, enseignement supérieur, Serbie, l'entre-deux-guerres

UN COUP D'OEIL SUR LE PASSÉ (1839-1918)

L'enseignement supérieur du français a une tradition relativement longue en Serbie. Ses débuts remontent aux années 40 du XIXe siècle, lorsque le français est devenu matière auxiliaire mais obligatoire pour tous les étudiants en droit et en philosophie au Lycée de Kragujevac, le premier établissement d'enseignement supérieur serbe. Cependant, il ne s'agissait que d'un français pour débutants qui faisaient leurs premiers pas en lecture, écriture, grammaire et traduction. Guidés par leurs maîtres de français, les étudiants serbes étaient initiés à la langue française selon les principes de la méthode traditionnelle. Parmi ces premiers organisateurs et créateurs de l'enseignement français, on rencontre le nom d'un Français de Toulon, ou d'un Charles Arène qui y a joué un rôle important pendant plus de trois décennies. La fondation de la Faculté des Lettres de Belgrade, en 1863, n'a rien changé à l'égard du statut du français. Il a fallu attendre l'année universitaire 1896-1897, lorsqu'une réforme du département de philologie a rendu possible la création de plusieurs séminaires de langues et de littératures modernes et classiques, parmi lesquels celui du français. Cette entreprise administrative a diminué l'importance de la langue en mettant en valeur la littérature française dont les études, avec celles de langue française, sont devenues quadriennales. Ces progrès qualitatif et quantitatif n'auraient pas pu être faits sans un

personnel enseignant adéquat, si bien qu'au début du 20e siècle le Séminaire a réuni quelques lecteurs français (Albert Malet, Gaston Gravier) et des professeurs serbes avec licence (Bogdan Popović) ou doctorat français (Uroš Petrović, Jovan Skerlić). Lorsque la Première guerre mondiale a interrompu toute activité d'éducation en Serbie, des milliers d'enseignants, d'étudiants et d'élèves ont été dispersés partout en Europe et en Afrique, dans des pays francophones, notamment en France. Cet exil provisoire a donné naissance à toute une génération de jeunes gens francophones qui, après leur retour en Serbie, soutiendront ou prendront part à diverses sortes d'activités franco-serbes. Plusieurs de ces ex-exilés entrent alors dans des institutions d'éducation en tant que professeurs d'enseignement secondaire ou supérieur.

L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Cette période a été marquée par une importante présence du français en Serbie auquel on a largement ouvert la porte sur le champ de culture et d'éducation. C'était réellement une époque d'épanouissement du domaine de publication des manuels de français, notamment de ceux destinés à l'apprentissage scolaire. Le français était d'ailleurs la première langue étrangère dans tous les collèges et lycées d'enseignement général, ainsi que dans d'autres écoles d'enseignement professionnel. Excepté la partie linguistique, l'enseignement français embrassait une assez ample introduction en littérature et les fondements de la civilisation, si bien que les futurs étudiants en français ont été solidement entraînés à s'engager à explorer les profondeur et largeur langagières et littéraires. L'acquisition de cette sorte de connaissances, qui leur servirait avant tout dans l'exercice de leur métier de professeur, a été développée, durant toute la période d'entre-deux-guerres, au Séminaire français de la Faculté des Lettres de Belgrade et à celui de Skopje.

SÉMINAIRE FRANÇAIS DE BELGRADE

Le Séminaire était dirigé par Miodrag Ibrovac (1885-1973), professeur de littérature française avec doctorat parisien, et par deux lecteurs, Paul Masset et Marsela Šemol-Vukasović. Au lieu du professeur Evgenije Anjičkov (1866-1938), qui a quitté son poste pour Skopje, viennent deux jeunes docteurs russes, Ilija Goleniščev-Kutuzov et Vladimir Rabotin, spécialistes de littérature médiévale française. Outre leur travail au Séminaire, ils prenaient activement part à l'organisation des stages d'été pour enseignants serbes dans le cadre des activités de l'Institut d'études françaises de Belgrade. Aussi, ils participaient aux congrès de la Société internationale des professeurs de langues vivantes et à d'autres activités concernant la langue et la culture françaises. Aidés par quelques assistants, dont la tâche a été plutôt limitée à celle d'administration, ils représentaient tout le personnel belgradois enseignant les matières dites françaises, présentes à l'examen de diplôme sous mention *principales*.

Quant à celles nommées *auxiliaires*, il s'agissait de la grammaire comparée des langues romanes, de la littérature générale, comparée ou yougoslave, de la langue latine et de la seconde langue étrangère.

Par rapport à l'époque d'avant la Grande Guerre, le programme d'études quadriennales n'a subi que de petites modifications et extensions. On a introduit, entre autre, les cours de langue et littérature provençales. Durant toute la période, c'est l'enseignement de la littérature française qui domine, sous forme de conférences et de cours d'exercices, dits interprétation des textes littéraires, dont le contenu était présenté par époques chronologiques, par mouvements ou par écoles littéraires. Il faut souligner que les études de la littérature exigeaient vraiment la capacité d'un travail individuel incluant l'étude minutieuse de nombreuses œuvres dont la liste d'introduction était annoncée au début de chaque année universitaire. Son contenu, par rapport à des programmes d'aujourd'hui, ne reflète pas de grandes différences, à savoir l'étude des œuvres d'écrivains classiques était sous-entendue.

Liste d'œuvres d'introduction à étudier
ANTHOLOGIES
A. Dorchain, *Les Cent meilleurs poèmes lyriques de la langues française* (A-VII) J. Calvet, *Morceaux choisis des auteurs français du Xe au XXe siècle*.
L'ANCIEN FRANCIS
G. Paris, *Chanson de Roland*, (extraits), Hachette
XVIIe SIECLE
Pascal, *Pensées* (*Les deux infinis*), Corneille, *Le Cid* ; Racine, *Phèdre* Molière, *Le Misanthrope* ; La Fontaine, *Fables*, livres VII, IX,2, XI,7 ; Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* La Bruyère, *Les Caractères*, chapitre VI (*Des biens de fortune*).
XVIIIe SIECLE
Le Sage, *Gil Blas*, livre VII ; Diderot, *Le Neveu de Rameau* J.-J.Rousseau, *Emile*, livre IV (*Profession de foi du vicaire savoyard*).
XIXe SIECLE
A. de Vigny, *Servitude et grandeur militaires* (*Laurette et Le Cachet rouge*) Chateaubriand, *Atala*; V. Hugo, *La Légende des Siècles*, (p. 289-436), *Hernani* G. Sand, *La Mare au diable*, Mérimée, *Colomba* ; Flaubert, *Trois contes* L. de Lile, *Poèmes antiques* (*La Vision de Brahma, Hypathie*), *Poèmes barbares* (*Les Eléphants*), *Le calumet de Sachem* ; A. Daudet, *Tartarin de Tarascon* J.-M. de Hérédia, *Les trophées* (*Le Moyen âge et la Renaissance*) A. France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* P. Loti, *Fleurs d'ennui* (*Pasquala, B.Ivanovich, Voyage au Monténegro*).

C'est de cette époque-là que provient la première thèse de doctorat soutenue en Serbie, concernant la littérature française (*L'Esthétique de Flaubert*, par Ljubomir Petrović, Belgrade, 1927).

Pour ce qui est de la position de la langue française, elle se bornait à une approche plutôt philologique où la linguistique, si l'on exclut certaines conférences sur la linguistique et phonétique générales destinées aux étudiants de tous les séminaires philologiques, n'avait pas encore obtenu sa place particulière. Il n'y avait donc pas de conférences ni de matières qu'on enseigne aujourd'hui, à part les cours d'exercices écrits et oraux, tels que thème, dictée, dissertation, explications de grammaire, conversation et, pour la première fois alors, les cours de correction de prononciation qui avaient lieu dans une salle de classe équipée d'un gramophone et des disques. Parmi les matières de première importance on trouve aussi l'histoire de la langue française, ainsi que quelques cours semestriels, tels que la versification française.

Le développement de la formation du futur personnel enseignant dans le secondaire débute vers le milieu des années 20, lorsque la direction de la Faculté a soutenu l'idée, déjà discutée lors des congrès internationaux des professeurs, de fonder un Séminaire de didactique commun destiné à tous les étudiants de la quatrième année. Excepté les cours de la didactique théorique des langues étrangères, les étudiants en français étaient obligés d'assister à une dizaine de cours de français donnés au secondaire et, aidés par des enseignants expérimentés, d'en discuter au Séminaire. Vu le sujet d'une thèse de doctorat (*Les fondements de l'acquisition des langues étrangères*, par Dušan Jovanović, Belgrade, 1934), ainsi que ceux de toute une masse d'articles publiés dans des revues serbes d'époque, c'était vraiment l'ébauche d'une nouvelle discipline en Serbie. Contrairement à l'enseignement secondaire, l'enseignement supérieur n'a vu aucun manuel de français universitaire serbe.

L'évaluation des connaissances, quant à elle, n'était faite qu'aux examens de diplôme assez compliqués, semble-t-il, pendant lesquels un jury de professeurs fouillait le trésor du savoir acquis en quatre années. L'épreuve écrite à l'examen de diplôme concernant la littérature a consisté, par exemple, (en 1926-1927, session de février) en la traduction de quelques vers d'André de Chénier et d'un passage de l'œuvre d'Hyppolite Taine, ainsi qu'en la rédaction d'une composition sur le théâtre français au 18e siècle.

Semestre estival	Année universitaire 1934-1935	
Dr IBROVAC, professeur	3	Romantisme
	1	Versification française
	2	Histoire de la littérature française (séminaire)
	1	Œuvres des écrivains français traduites en serbe (séminaire)

Dr RABOTIN, mr. conférences	1	Phonétique de la langue provençale et morphologie
	2	Boèce : interprétation des textes
Dr KUTUZOV, mr. conférences	1	Histoire de la langue française : la phonétique
	1	Lecture et interprétation de textes de l'ancien français
	1	La littérature française du Moyen âge
MASSET, lecteur	3	I[re] année : lecture, dictée, grammaire, dissertation
	1	I[re] année : correction de prononciation
	3	IV[e] année : lecture, thème, dissertation
	1	IV[e] année : correction de prononciation
VUKASOVIĆ, lectrice	4	II[e] et III[e] : lecture, grammaire, dictée, dissertation, thème
	1	II[e] et III[e] année : correction de prononciation
	4	FLE 2 : lecture, grammaire, dictée, dissertation
	1	FLE 2 : correction de prononciation

Aussi faut-il mentionner une nouvelle forme d'enseignement facultatif concernant une approche créative. C'était la Société des étudiants en langue et littérature françaises qui réunissait tous les étudiants francophones de l'Université de Belgrade. Leurs activités portaient sur la préparation de pièces de théâtre dont la mise en scène a été confiée à une lectrice, tandis que le professeur Ibrovac veillait aux réunions pendant lesquelles on discutait diverses questions littéraires.

Quant aux étudiants d'autres séminaires, les exercices concernant la langue française, et parfois la littérature, mais avec un contenu moins ample, ont été organisés dans le cadre des cours de la seconde langue étrangère. Le français y apparaît donc en tant qu'une des matières auxiliaires à choix dont l'enseignement a embrassé quatre semestres au maximum.

SÉMINAIRE FRANÇAIS DE SKOPJE

Alors que l'enseignement au Séminaire de Belgrade reprenait sa suite, un nouveau Séminaire de français a été ouvert au sud du pays, auprès de la Faculté des Lettres de Skopje. Sa direction a été confiée à Nikola Banašević, un jeune docteur de littérature française alors à peine arrivé de Paris. Après la mise à la retraite du profes-

seur Anjičkov, qui donnait de nombreuses conférences sur divers sujets de littérature générale, ainsi que celles portant sur la philologie romane et l'histoire du français, c'est Joseph Fontani qui obtient le poste vacant pour enseigner le français en tant que lecteur ; son successeur sera Marcel Darot. Les assistants, le plus souvent des enseignants du secondaire, ne participaient qu'à l'organisation extérieure des cours.

Le programme d'enseignement ne différait pas beaucoup de celui de Belgrade. Dans tous les cas, on travaillait avec des groupes d'étudiants peu nombreux ce qui explique, entre autre, le fait que le professeur Banašević, à l'exception de la littérature, enseignait aussi le français pour débutants, un français destiné à la fois aux étudiants de français de première et deuxième années ainsi qu'à ceux d'autres séminaires.

Semestre estival	Année universitaire 1934-1935	
Dr BANAŠEVIĆ, Professeur	2	Romantisme (suite)
	1	Grammaire de l'ancien français (la phonétique)
	1	Interprétation des textes littéraires : XVIIe siècle
	1	Histoire de la littérature française (séminaire)
	1	Exercices destinés aux débutants et aux étudiants d'autres groupes
FONTANI, Lecteur	2	Travaux écrits et correction
	2	Lecture et explication de textes modernes
	2	Conversation

Les étudiants de Skopje étaient aussi initiés à la didactique théorique et pratique dans le cadre d'un séminaire qui avait plus de succès que celui de Belgrade. Grâce aux efforts du professeur Slankamenac, directeur de ce séminaire, le programme de formation comprenait aussi la préparation écrite des cours ainsi que quelques cours d'essai donnés par les étudiants.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

Immédiatement après la Grande Guerre a été fondée l'École normale supérieure de Belgrade qui visait la formation complémentaire bisannuelle des inspecteurs et enseignants des écoles primaires supérieures. Ces étudiants particuliers suivaient deux cours hebdomadaires de français ou d'allemand en tant que matières auxiliaires. Cependant, le statut du français au département de philologie de cet éta-

blissement était tout à fait différent. Il s'agissait d'un enseignement intensif et plus ample, avec dix heures hebdomadaires dont la moitié embrassait les exercices de conversation, alors que le reste portait sur les cours de grammaire, de littérature et de didactique pratique en classe de français. Vu cette importante tâche qu'il fallait remplir, à savoir préparer les enseignants non-spécialistes à enseigner le français dans un délai relativement court, l'École a engagé un corps d'enseignants estimés. Les cours se déroulaient sous la direction de Svetislav Petrović, professeur de français qui a introduit la méthode directe dans l'enseignement secondaire serbe à travers ses manuels très populaires à l'époque. Les cours de littérature ont été confiés au professeur Ibrovac et à son épouse Jelisaveta, alors qu'un locuteur natif, Etienne Laurent était chargé des cours de conversation. Contrairement aux séminaires français, le progrès des étudiants était évalué de temps en temps, au moyen de diverses formes d'épreuves écrites et orales, jusqu'à l'examen de diplôme.

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE COMMERCE

La fondation de l'École supérieure de commerce de Belgrade, en 1937, a donné lieu à une sorte de démarrage du branchement de l'enseignement supérieur français, celui de la langue de profession ou du français de spécialité. Les futurs employés et conseillers dans le domaine d'économie, de commerce et des finances suivaient, pendant trois ans, deux heures hebdomadaires de français. Son statut de langue principale (LE1), par rapport à celui des langues auxiliaires (LE2), provenait de son excellente position dans les collèges et lycées dont les bacheliers, futurs étudiants, sortaient avec un niveau de connaissance du français assez élevé. Ils faisaient majoritairement des exercices de traduction (version et thème) des textes choisis par les chargés des cours, le plus souvent des licenciés et des lecteurs expérimentés parmi lesquels se distinguait Raško Dimitrijević (1898-1988). De nouvelles connaissances acquises sur le champ du lexique général, de la terminologie et de la grammaire étaient démontrées aux examens écrits et oraux.

ACADÉMIE MILITAIRE

Bien que la problématique de l'enseignement français dans cet établissement entre deux guerres soit, pour diverses raisons, insuffisamment examinée, il faudrait quand même communiquer ce qu'on en sait aujourd'hui. Fondée en 1850 à Belgrade, en tant qu'École militaire, l'Académie a repris la suite des cours au début des années 20. La formation à deux cycles embrassait l'enseignement au moins d'une langue étrangère à choix. Suivant la tradition du 19e siècle, le français, dont les cours étaient assurés par Tješimir Starčević et Milivoj Pavlović (1891-1974), y était obligatoirement présent.

*
* *

L'enseignement du français universitaire en Serbie d'entre-deux-guerres a esquissé la majorité des formes d'activités et d'organisation que nous apercevons dans l'enseignement moderne. Vu le fait qu'une étape initiale de la didactique du français y a été introduite, on peut constater que cet enseignement était une plate-forme solide pour la formation relativement complète des futurs enseignants du français.

BIBLIOGRAPHIE

Etant donné que cet article ne représente qu'une partie modifiée, développée et adaptée de ma thèse de doctorat (*Nastava francuskog jezika u Srbiji 1918-1941*) reposant sur plus d'une centaine de références bibliographiques sur six cent en somme, je renvoie à http://www.ff.ns.yu/biblioteka/bilteni/bilten081/vaspitanje.htm.

Biljana Stikić

LECTURES IN FRENCH LANGUAGE IN SERBIA
FROM 1918 TO 1941 UNIVERSITY LEVEL

Summary

Four-year degree Language and Literature Study was organized within the framework of the Seminar at the Faculty of Philosophy in Belgrade and Skopje. Assembling a few Serbian and Russian experts, who received a doctor's degree in France, as well as a few French lectors and language assistants the Seminar in Belgrade had been following its tradition. The French Literature Program was offered in terms of lectures, exercise courses and seminars while the learning topics were divided into a series of lectures, or according to the literature movements or schools. The Language Program focused on the written and spoken exercises, including a variety of topics. Aside from the special subjects, students were obligated to attend the courses of the related subjects as well. The work of then just established Seminar in Skopje was based on the same program, but with a small group of teaching staff. The General Pedagogic Seminar, involving the theoretic lectures and practical training of methodology was a welcome innovation in the education of the prospective grammer school teachers. Moreover, French language acquired the status of the second foreign language within the framework of curriculum of the other departmens at the Faculty of Philosophy. At the College of Pre-school Teacher Training in Belgrade French language was taught either as a major or as a minor subject with a view to improve the knowledge of the Pre-school teachers. On the other hand, French acquired the status of vocational language at the Higer School of Economics in Belgrade.

Key words: French language, higher education, Serbia, interwar period

Лектор
Тамара Валчић Булић

Штампа
КриМел, Будисава

Тираж:
250

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

1+80/82(058)

ГОДИШЊАК Филозофског факултета у Новом Саду = Annual review of the Faculty of Philosophy / главни и одговорни уредници: Владислава Ружић, Душан Маринковић – 1956, књ. 1-1975. књ. 18 ; 1990. књ. 19- . – Нови Сад : Филозофски факултет, 1956–1975; 1990–. – 23 cm

Годишње. – Текст и сажеци на српском и страним језицима.
– Прекид у издавању од 1976. до 1989. год.

ISSN 0374–0730

COBISS.SR-ID 16115714